GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN LITERATUR

BIS AUF

ALEXANDER DEN GROSSEN

VON

DR. KARL SITTL.

DRITTER TEIL

MIT GENERALREGISTER.

MÜNCHEN
THEODOR ACKERMANN
KÖNIGLICHER HOFBUCHHÄNDLER
1887.

Vorrede.

Da eine griechische Literaturgeschichte sicherlich zu den Arbeiten, welche „nie fertig werden“, gehört, muss man nach Goethes Wort sich bescheiden, wenn nach Zeit und Umständen das Mögliche geschehen ist. In dem Bewusstsein, meine physischen Kräfte nicht geschont zu haben, mache ich jetzt einen vorläufigen Abschluss. Sind trotz des verhältnismässig raschen Erscheinens in dem Plan wie in den Einzelheiten manche Ungleichheiten zwischen den drei Bänden eingetreten, so ist dies wohl nicht in höherem Masse als in so ziemlich allen mehrbändigen Werken geschehen. Dass im ersten Band der wissenschaftliche Apparat nicht mit der Vollständigkeit wie im zweiten und dritten gegeben ist, dazu bestimmten mich Gründe, die sich später als irrig erwiesen; dagegen hielt ich an der Ansicht fest, dass über die Dichter als solche nicht der gelehrteste Philologe, sondern wiederum ein Dichter, dessen Berühmtheit ihn vor kleinlichem Neide sichert, am besten zu urteilen vermag und so findet der Leser auch hier wieder die Gutachten von Männern, welche few latin and less greek verstanden, soweit nicht die Unkenntnis der Thatsachen ihr Urteil trübte, gewürdigt.

Bei der Massenhaftigkeit des Stoffes sind Versehen unvermeidlich und ich kann nicht hoffen, dass die Kontrole dieselben alle entfernt hat. Denn nur zu oft ist wohl der Geist willig, aber die Hand ungeberdig, in anderen Fällen machte die widrige Nachricht, dass ein Buch ausgeliehen oder gar nicht auffindbar sei, die Revision unmöglich. Ich werde für alle öffentlichen und privaten Berichtigungen, auch wenn ihre

Form wenig Verständnis für die Entschuldbarkeit eines Schreib- oder Druckfehlers verraten sollte, dankbar sein. Das Register ist so ausführlich angelegt, dass es hoffentlich allen billigen Wünschen genügen wird; auch hier wird mir der Nachweis etwaiger Lücken willkommen sein.

Indem ich nach langjähriger Anspannung von Geist und Körper die Feder niederlege, treten mir die bisherigen fata des Buches vor die Seele, am deutlichsten die vielen Freuden des Forschens und Findens, die Niemand rauben kann; mit Dank gedenke ich auch derer, die mir durch Uebersendung ihrer Schriften oder sonstwie förderlich waren, vor allen aber meines Herrn Verlegers, welcher mir opferwillig und verständnisvoll zur Seite stand.

München, den 1. Mai 1887.

Karl Sittl.

V

Inhalts-Verzeichnis.

Einleitung.

Oeffentliche Pflege der Poesie.

Während die Vertreter der Prosa, statt beim Staate oder wenigstens bei der öffentlichen Meinung Aufmunterung und eine moralische Stütze zu finden, einen schweren nicht ungefährlichen Kampf gegen die Vorurteile ihres Volkes zu führen hatten, kam den Dichtern Alles nach wie vor freundlich entgegen und auch der kleinste Staat bot alle Mittel auf, damit die Gabe der Musen eine edle Zierde der allgemeinen Feste sei. Das alte Hellas hatte nichts anderes als die Ehre der Götter dabei im Auge gehabt, allein durch prachtliebende Usurpatoren, wie Polykrates und die Peisistratiden, welche durch prunkvolle Feste und imponierende Bauwerke für die Zerstreuung ihrer widerwilligen Unterthanen sorgten, waren die Griechen des jonischattischen Stammes verwöhnt worden. Von nun an musste jede wie immer geartete Regierung mit der vorhergehenden in der Veranstaltung glänzender Schaustellungen wetteifern und durfte, sobald es die Feiertage zu verschönern galt, vor keiner Ausgabe zurückschrecken, selbst wenn die politischen Verhältnisse eine zweckmässigere Verwendung nahe legten.

Perikles, dem die Matrikularbeiträge der Bundesgenossen zur Verfügung standen, wendete sie, wie immer man über die Rechtsfrage denken mag, in der grossartigsten Weise an, ohne dass der rasch emporgeblühte Staat auf die Abwege unverständiger Emporkömmlinge geriet. Der kundigen Leitung dieses feingebildeten Edelmannes dankte Athen alles jenes Herrliche, zu dem bald aus ganz Griechenland und später aus der ganzen

gebildeten Welt die Kunstfreunde zusammenströmten[1]). Doch vor allem musste das perikleische System dem über jene Verschwendung murrenden Volke die Tage des Vergnügens mehren und mannigfaltiger gestalten. Nun löste in Athen, wie in keinem anderen Orte, ein Fest beinahe das andere ab[2]). In solcher Weise zeigte ja eine griechische Stadt ihren Reichtum[3]).

Mit dem Aufschwunge des Festlebens hing die Verfeinerung des Geschmackes zusammen. Als die grossen Nationalspiele eingesetzt worden waren, hatte das Volk noch die Erprobung körperlicher Gewandtheit und Kraft für das Rühmlichste angesehen. Wenn schon in so ziemlich allen Kulten Chöre die Gottheit zu besingen wetteiferten und bei jeder Gelegenheit Rhapsoden epischer Gedichte um die ausgesetzten Preise kämpften, besassen doch nur die musischen Agone von Delphi und Sparta, dem geistigen und dem weltlichen Vorort des Apollodienstes, eine über die Stadtmarken hinausreichende Bedeutung[4]).

Athen hatte anfangs auf die fremden Meister keine Anziehungskraft ausgeübt, weil seine Bewohner für die musischen Künste, wie sie von Doriern und Aeoliern geübt wurden, weder hervorragende Anlagen noch eine gleich rege Empfänglichkeit besassen. Da tritt plötzlich der lebhafte Dienst des Weingottes, über dessen Vorgeschichte leider wenig zu erkunden ist[5]), in den Vordergrund und damit ist, weil ihm die hieratische Gebundenheit der Verehrung der eigentlichen olympischen Götter abgeht, der Anstoss zu neuen folgenreichen Einrichtungen gegeben; schon das sechste Jahrhundert brachte Athen die Wettbewerbungen von Tragödien und Komödien, woraus, wie

---

1) Perikles' Verdienste würdigt unter den Klassikern Isokrates (15, 234). Der Komiker Lysippos (fr. 7 p. 702 Kock) sagt: εἰ μὴ τεθέασαι τὰς Ἀθήνας, στέλεχος εἶ.

2) „Vom Staate der Athener" 3, 8 ἄγουσι μὲν ἑορτὰς διπλασίους ἢ οἱ ἄλλοι, vgl. 2, 9. 3, 2. Thucyd. 2, 38, 1.

3) Aristoph. Plut. 1162 f. Πλούτῳ γάρ ἐστι τοῦτο συμφορώτατον, ποιεῖν ἀγῶνας μουσικοὺς καὶ γυμνικούς.

4) Ueber die μουσικοὶ ἀγῶνες im allgemeinen handelt Emil Reisch de musicis Graecorum certaminibus, Diss. v. Wien 1885.

5) Otto Ribbeck Anfänge und Entwicklung des Dionysoscultes in Attica, Progr. der Univ. Kiel 1869; C. Mittelhaus de Baccho Attico, Diss. v. Breslau 1874.

primitiv sie auch immer damals gewesen sein mögen, mit der Zeit das klassische Drama erwuchs.

Peisistratos' Herrschaft machte, wie es scheint, in der Geschichte der Poesie nicht Epoche, weil sein Interesse mehr der Kunst zugewendet war; von einer Unterbrechung der vor ihm eingesetzten poetischen Agone kann zwar keine Rede sein [1]), trotzdem ist es für den Tyrannen charakteristisch, dass die von ihm eingerichteten grossen Panathenäen den Olympien und nicht den universelleren Pythien glichen. Erst sein Sohn Hipparchos wetteiferte, während der ältere Bruder Hippias die Regierungsgeschäfte führte, mit Periandros und Polykrates, indem er sich mit hervorragenden Dichtern umgab; damals wurden wahrscheinlich die üblichen Rhapsodenvorträge so verständig geregelt, dass das Volk wenigstens an den Panathenäen die homerischen Dichtungen unzerstückelt als Ganzes vernehmen und geniessen konnte.

Kaum hatte aber Athen die Freiheit wieder gewonnen, als abermals Dionysos der Poesie in dem Wettkampfe von Dithyramben ein neues Feld eröffnete. Die drei dionysischen Dichtungsarten allein errangen nun in Athen eine wahre Popularität, wiewohl Perikles, unablässig darum bemüht, dass Athen in keiner Beziehung hinter einem anderen griechischen Staate zurückstehe, alles that, um die ausgezeichnetsten Lyriker und Musiker seiner Zeit anzuziehen. Diesem Gedanken zu Liebe setzte er, mit den altberühmten Karneen Spartas wetteifernd, an den grossen Panathenäen Preise für Gesang und Musik aus [2]) und überbot die alte „Schattenhalle" (Σκιάς) der Spartaner [3]) durch ein eigenartiges geschlossenes Gebäude, in welchem von den Deklamationen und Koncerten kein Laut verloren ging, das sogenannte Odeion. In diesem neuen Bau fand 446 der erste Wettkampf statt, wobei der berühmte les-

1) Aristoteles (oecon. 2, 5) gebraucht das Wort χορηγεῖν von der Zeit des Hippias.

2) Plutarch. Pericl. 13; Furtwängler archäol. Zeitung 1881 S. 303 führt gegen diese Ueberlieferung eine altertümliche (?) panathenäische Vase an, s. aber Urlichs Beiträge zur Kunstgeschichte S. 56 A. 76. Letzterer bespricht a. O. S. 52 die Darstellungen siegreicher Kitharöden und Flötenspieler auf panathenäischen Vasen. — Breuer de musicis Panathenaeorum certaminibus, Diss. von Bonn 1865.

3) Albert Müller, die griechischen Bühnenaltertümer S. 67.

bische Kitharöde Phrynis den Sieg davon trug[1]). Wie man sieht, hatte Perikles seine Absicht schon beim ersten Versuche erreicht. Wo sich hingegen zumeist inländische Dichter an der Konkurrenz beteiligten, — selbst die grossen Dionysien nicht ausgenommen — da mussten den Chören kreisrunde gepflasterte Tanzplätze (ὀρχῆστραι) genügen[2]); solche befanden sich auf dem städtischen Marktplatze[3]) und in den heiligen Bezirken der gefeierten Gottheiten[4]). Sonst sorgte der Staat nur dafür, dass an den grossen Dionysien, welche die grösste Zahl Schaulustiger herbeizogen, ein Baumeister[5]) hölzerne Gerüste errichtete[6]) und vermietete; in anderen Fällen mussten sich die Zuschauer, wie im alten Rom, zum Stehen bequemen[7]), denn die Heimat der gefeierten Tragiker besass kein stehendes Theater, bis nach der Schlacht von Chaironeia Lykurgos neben

---

1) Kratinos (Plutarch. Pericl. 13) klärt uns über die Zeit des Baues auf; Vitruvius, welcher statt Perikles Themistokles nennt (5, 9, 1), schöpft aus einem Autor, den die vermeintliche Aehnlichkeit des Odeions mit dem persischen Königszelte zu dem Trugschlusse verleitete. Die Vollendung des Baues hängt offenbar mit dem ersten Panathenäensieg zusammen, über den Schol. Aristoph. Nub. 965 (967) = Suidas u. Φρῦνις berichten (Meier de Panathenaeis p. 285 A. 80 stellt statt Καλλίου richtig den Archontennamen Καλλιμάχου (Ol. 83, 3) her). Alle alten Schriftsteller kennen vor Herodes Atticus ein einziges Odeion (Hiller Hermes 7, 393 ff., s. ausserdem über diese vielumstrittene Frage das Resumé von Albert Müller a. O. S. 101 ff.). Ueber die Benützung des Odeion Hesychios u. Ὠιδεῖον.

2) Ud. v. Wilamowitz die Bühne des Aischylos, Hermes 21, 597 ff.

3) Wachsmuth die Stadt Athen I S. 170. 509; Milchhöfer Baumeisters Denkm. des klass. Altert. I S. 165; vgl. Fr. Wieseler de loco quo ante theatrum Bacchi lapideum exstructum Athenis acti sint ludi scenici, Progr. der Univ. Göttingen 1860; Alb. Müller Philol. 35, 291 ff.; O. Ribbeck a. O. S. 23 f.

4) Daher stammen die Ausdrücke ὁ ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών (Aristoph. Acharn. 404, vgl. Wilamowitz Hermes 21, 615 ff.) und τὸ Ληναϊκόν (Pollux 4, 121). Bezüglich Kratinos' Scherz παρ' αἰγείρου θέα (fr. 339 Kock) waren schon die Alten auf Vermutungen (Alb. Müller a. O. S. 84 A. 3) angewiesen.

5) Ἀρχιτέκτων (Demosth. 18, 28. C I A. II 164) war sein offizieller Name; sonst hiess er auch θεατροπώλης (Aristophanes bei Pollux 7, 199) oder θεατρώνης (Theophrast. char. 11, 3).

6) Ἴκρια (ἰκρία) Kratinos fr. 323, 3. Aristoph. Thesm. 395 (s. auch Alb. Müller a. O. S. 3, 61, 3). Es ist wohl möglich, dass sie einmal zusammenbrachen (Suidas u. Αἰσχύλος und Πρατίνας).

7) Aristoph. Acharn. 915 τῶν περιεστώτων, und zwar nahe bei den Schauspielern (Acharn. 257).

dem Dionysostheater am Südabhang der Akropolis einen früher begonnenen steinernen Zuschauerraum anlegte [1]), und vielleicht hätte er nicht einmal dies durchgesetzt, wenn das Theater nicht an Werktagen für Volksversammlungen bestimmt worden wäre. Hingegen hielt man es selbst damals, als Athen schon von dem Ruhme seiner Geistesheroen zehrte, für überflüssig, eine ständige Bühne zu errichten [2]).

Dafür gab Athen den Dichtern nicht bloss Gelegenheit und Anregung zur Bethätigung ihres geistigen Könnens, indem es glänzende Preise aussetzte, sondern es that mittelbar ebenso viel, damit sie volle Bewegungsfreiheit erhielten. Denn statt mit bureaukratischer Knauserei kämpfen und in die allgemeine Schablone sich schicken zu müssen, erhielt der Dichter, wenn er mit einem Chore auftrat, von Staatswegen einen reichen Bürger als Choregen zugewiesen [3]), für welchen es Ehrensache war, sein möglichstes zu thun, dass die Konkurrenten übertroffen und in den Schatten gestellt würden; wurde doch, wenn der Dichter siegte, sein Name neben ihm, ja vor ihm genannt [4]). Der Choreg liess sich deshalb gerne zu ausserordentlichen Leistungen herbei [5]). Mithin brauchten die Dichter in der Regel ihrer Phantasie durch Rücksicht auf die Kosten keine Schranken zu setzen und fanden leicht einen ehrgeizigen Helfer, der ihnen zu einer Neuerung die Mittel gab [6]).

Poesie und Musik interessierten ja das gesamte Volk, nicht bloss einen durch Glücksgüter gesegneten Bruchteil desselben; lieber gab der Staat selbst enorme Summen her, wenn

1) Hypereides fr. 121; genauer [τὸ θέατρον τό] Διονυσιακὸν ἐξηργάσατο CIA. II 240. Ps. Plutarch. Lycurg. 852c, vgl. 841c, s. Alb. Müller a. O. S. 87, 4. Also irrt Suidas u. Πρατίνας, der den Bau in die Zeit des Aeschylus versetzt.

2) Dörpfeld in Alb. Müllers griech. Bühnenaltertümer S. 415 f. Vielleicht unterliess man es absichtlich, weil Holz eine bessere Akustik gewährt als Stein (Vitruv. 5, 5, 7).

3) V. Thumser de civium Atheniensium muneribus, Wien 1880 p. 83 ff.

4) Im Namen seiner Phyle handelte er nur bei lyrischen Chören, während die glückliche Aufführung eines Dramas wahrscheinlich ihm persönlich die Auszeichnung brachte (Lipsius Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wiss. 1885 S. 412 ff.).

5) Παραχορήγημα nannte man dies; vgl. Alb. Müller a. O. S. 177 ff.

6) Bei dem Komiker Amphis (fr. 14, II 239 Kock) sagt ein neuerungssüchtiger Dichter: Φυλὴν περιμένω σφόδρα φιλονεικοῦσαν λαχεῖν τιν'.

nur auch der von der Hand in den Mund lebende Bürger, der Sorge um das tägliche Brod enthoben, behaglich an dem Vergnügen Teil hatte. Dass das Publikum der Dichter das Volk im wahren Sinne des Wortes war, kam schon äusserlich zum Ausdruck, weil es sich nach der politischen Phyleneinteilung gliederte[1]). Darum leiteten die höchsten Staatsbeamten die Abhaltung der Feste. Bei den grossen Dionysien zeigte Athen Freunden und Gegnern seinen Reichtum und wie es die Waisen der für das Vaterland Gefallenen und die Patrioten ehrte[2]); hier vor dem ganzen Volke bekränzt zu werden, war die höchste äussere Ehre, die ein athenischer Staatsmann anstrebte, bevor sie durch leichtfertige Verleihung an Wert verloren hatte. Nicht einmal der Krieg durfte auf die Festtage störend wirken, weshalb die Athener alle diejenigen, welche in einen Chor eingetreten waren, von der Wehrpflicht befreiten und, als Eupolis im Kriege umgekommen, das Privilegium auf die Dichter ausdehnten; die Chöre bestanden nämlich nicht aus beliebigen Mietlingen, sondern einzig und allein aus freien Bürgern des Landes.

Hinsichtlich der Dichter dagegen gab es keine partikularistische Engherzigkeit. Wer unter seines Gleichen hervorzuragen glaubte, führte ein Wanderleben von Stadt zu Stadt und von Fest zu Fest, wo immer nur Preise ausgesetzt waren. Durch Perikles' Massregeln war Athen der Ort geworden, wo jeder fahrende Künstler, um für berühmt zu gelten, sich gezeigt haben musste, und so war das stolze Wort jenes Staatsmannes, Athen sei die hohe Schule von Hellas[3]), durchaus nicht übertrieben, während weniger besonnene Chauvinisten sich zu der Behauptung verstiegen, sie, die Athener, seien in der Dichtkunst wie in der Kriegskunst die ersten[4]). Thatsächlich verhielt sich Athen auch auf dem geistigen Gebiete zu den meisten hellenischen Städten, wie ein Stapelplatz des

---

1) Benndorf Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters S. 13 ff. (vgl. Alb. Müller die griech. Bühnenaltert. (S. 296 ff. 415). Die Ratsherrn hatten Ehrenplätze (Βουλευτικόν Aristoph. Av. 794).

2) Isocrates 8, 82.

3) Thucyd. 2, 41, 1 ξυνελών τε λέγω τήν τε πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι . . .

4) Aristoph. Eq. 583 ff.

Welthandels zu einem Landstädtchen. Demzufolge zogen die grossen Dionysien und Panathenäen Besucher aus allen Teilen Griechenlands an[1]) und, wem in Athen ein Preis zu Teil geworden war, der stand vor ganz Hellas geachtet da[2]).

Nichtsdestoweniger dürfen wir nicht vergessen, dass die das Altertum überdauernde Ueberlieferung einseitig zu Gunsten Athens spricht. Die Zeitgenossen erkannten ihm damals allerdings den Vorrang im Drama zu, hingegen waren die lyrisch-musikalischen Aufführungen von Korinth berühmter[3]) und ein äusserer Umstand genügt zum Beweise, wie schwer Athen der Sieg im geistigen Wettstreite gemacht wurde. Wie spät entstand dort ein steinernes Theater und doch besassen damals schon viele Städte Griechenlands ein solches[4]); die einzige Thatsache, dass die nicht sehr bedeutende Stadt Chalkis mehr als ein Theater enthielt, lässt einen merkwürdigen Schluss auf das übrige Hellas zu[5]). Der älteste steinerne Bau war unseres Wissens das prachtvolle Kurtheater, welches in Epidauros von Polykleitos errichtet wurde[6]).

Eine nicht minder bedrohliche Konkurrenz machten der athenischen Demokratie Könige und Tyrannen, namentlich die bekannten Herrscher von Syrakus und der makedonische König Archelaos, welche nach dem berühmten Worte Σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν παρουσίᾳ — der jüngere Dionysios soll seine eigennützigen Absichten offen eingestanden haben[7]) — viele Celebritäten ihrer Zeit um sich versammelten; auch bei dem herrsch-

1) Vgl. Isokr. 4, 45. Aristoph. Acharn. 405. Plato symp. 175 e. Aeschin. 3, 34. Rede gegen Neaira 31. Ps. Plat. Parmenid. 127 b. Ps. Andocid. 4, 20.

2) Vgl. Isocr. 4, 46.

3) Stratonikos bei Athen. 7, 350 b.

4) Korinth Xenoph. Hell. 4, 4, 3; Megalopolis? Pausan. 8, 32, 1. 2, 27, 5; Aigina? Suidas u. Δράκων; Thasos Hippocr. epidem. 1, 2 p. 404 K.; Rhodos Plutarch. Demetr. 21 a. E.; Herakleia Hermippos bei Diog. Laert. 5, 91 (zur Zeit des Herakleides Pontikos); Syrakus (Sophron fr. 136 Botzon bei Eustath. in Odyss. p. 1457, 24) Plutarch. Timol. 34 a. E. 38; Agrigent Frontin. strateg. 3, 2, 6; (in Selinunt, nach einer Vermutung von Schubring Archäol. Ztg. 1872 S. 100); das θέατρον in Olympia (Xenoph. Hell. 7, 4, 31) muss hölzern gewesen sein.

5) Dicaearch. p. 260 § 28 ed. Müller.

6) Pausan. 2, 27, 5; über die Ruinen s. die bei Alb. Müller a. O. S. 5, 4 verzeichneten Schriften.

7) Plutarch. reg. apophth. Διονυσ. νεωτ. 1.

süchtigen Spartaner Lysandros, der gern den König spielte, konnte man leicht erraten, dass er einen Homer seiner Thaten suchte[1]). Doch bei anderen war das Mäcenatentum von solchen Nebengedanken frei, sonst hätten nicht der ältere Dionysios und Mamerkos persönlich invita Minerva dilettiert. Indes wenn solche Freunde der Poesie der Tod ereilte, war der Musensitz mit einem Schlage vernichtet, weil eine kunstsinnige Dynastie fehlte. Solche Anregungen blieben trotz allem augenblicklichen Glanze gerade so vorübergehend, wie die grossartigen Totenfeiern, z. B. beim Begräbnis des Euagoras[2]) und Maussollos, wo Dichter und Musiker in grosser Zahl für einige wenige Tage zusammenströmten, und hinterliessen keine bleibende Spur.

Ward auch die hellenische Poesie in ihrer höchsten Blütezeit — um mit Schiller zu reden — vom Ruhme gepflegt und entfaltete sie auch ihre Blume wirklich am Strahle der Volks- und Fürstengunst, sei doch auch andererseits nicht vergessen, dass die Poesie keine Treibhauspflanze ist. Waren nicht nach dem Tode der grossen Meister jene äusseren Vorbedingungen noch günstiger? Hätte man nicht einen neuen Sophokles, einen zweiten Pindar gleich Göttern geehrt? Demungeachtet nahm allein die Zahl der Dichter zu, weil eben das Zusammentreffen so vieler Genies ein wunderbares Spiel der Natur und nicht das notwendige Ergebnis einer Reihe günstiger Ursachen gewesen war.

---

1) Vgl. Plutarch. Lys. 18.
2) Isocr. 9, 1.

I. Kapitel.

Das heroische Epos.

Produktionen von Rhapsoden und Epikern; Panyasis, Antimachos, Choirilos und ihre Genossen; Parodien (Hegemon).

Mochte auch der Geschmack der Hellenen in den zwischen Homer und Perikles liegenden Jahrhunderten manche Wandlungen durchmachen, an Empfänglichkeit für das Epos fehlte es der klassischen Periode wahrlich nicht. Homer fuhr fort, jedem Dichter ein hehres Vorbild zu sein, zugleich gaben seine Gesänge die Grundlage der griechischen Bildung ab; war doch die Ilias das erste Buch, das der junge Grieche in die Hand bekam, damit er aus ihr möglichst viele Stellen, welche poetische Anmut mit weiser Belehrung vereinten, seinem Gedächtnis einpräge. Er hatte sogar am Feste der Apaturien öffentlich von seiner Kenntnis derselben Rechenschaft abzulegen [1]). Die Eindrücke der Schule wurden in den Herangewachsenen dadurch wach erhalten, dass an zahlreichen Festen Rhapsoden auftraten, welche um die ausgesetzten Preise rangen [2]). Die, wie es heisst, von dem schöngeistigen Peisistratiden Hipparchos veranlasste Vorschrift, dass an dem höchsten Feste Athens, den grossen Panathenäen, Homers gesammte Epen im Zusammenhange vorgetragen werden sollten, bestand noch lange nachher fort [3]); ein Volksbeschluss verbot ausdrücklich

---

1) Proklos zu Plat. Tim. p. 27e.

2) Greg. W. Nitzsch meletematum de historia Homeri fasc. II. p. III. de rhapsodis aetatis Atticae, Kiel 1835; vgl. Bd. I S. 122 A. 9.

3) Ps. Plato Hipparch. p. 228b; auf Solon überträgt die Einrichtung Diogen. Laert. 1, 57.

für dieses Fest den Vortrag eines anderen Dichters, als ob dafür nur der beste eben gut genug sei[1]). In Athen bildeten die Rhapsoden eine besondere Zunft, die ihr eigenes Fest hatte[2]). Doch auch sonst fanden die Tausende von Menschen, welche die Recitation des Mäoniden zum Lebensberufe erwählt hatten, Stätten genug, wo den Geschicktesten Ehren und Preise belohnten[3]); in diese Seite des literarischen Lebens führt uns Platos Dialog „Jon" mit anmutiger Ironie ein. Endlich öffnete sich dem Epos ausser Schule und Festversammlung das Studierzimmer, indem, wie Bd. II S. 23 ff. gezeigt ist, die Gebildeten an der Hand gelehrter Forscher in das Verständnis der Heldendichtung tiefer einzudringen sich beeiferten.

Wer aber einwerfen wollte, dass gerade diese pietätvolle Schätzung des alten Epos eine ungünstige Voreingenommenheit gegen das Streben der Jüngeren hervorgerufen haben könnte, würde den Griechen Unrecht thun. Es fehlte nämlich an Gelegenheiten, wo ein begabter Epiker seinen Ehrgeiz befriedigen konnte, durchaus nicht. Wenn schon von Athen zufällig keine darauf bezügliche Einrichtung überliefert ist, steht doch fest, dass wenigstens in Jonien und Böotien, den alten Heimstätten des Epos, dem ποιητής noch Jahrhunderte später ein Platz in dem Repertoire der musischen Spiele gesichert war[4]).

Die Sagen der Heroenzeit nach den alten liebgewonnenen Epen von neuem zu behandeln, war freilich ein gefährliches Wagnis; aber lag nicht ein unermesslicher an herrlichen

---

1) Lycurg. Leocrat. 132. Wenn Suidas u. Χοιρίλος sagt: σὺν τοῖς Ὁμήρου ἀναγιγνώσκεσθαι ἐψηφίσθη, so heisst dies nicht, dass Choirilos davon ausgenommen wurde (Breuer de musicis Panathenaeorum certaminibus p. 10 nimmt zu den kleinen Panathenäen seine Zuflucht); Bernhardy II 349 denkt an die Schullektüre.

2) Klearchos von Soloi bei Athen. 7, 275 b.

3) Vgl. Bd. I S. 120, auch Aristot. rhet. 3, 11 pag. 1413 a 8 ff. Nach Hesychios u. Βραυρωνίοις wurde an den Brauronien die Ilias (wahrscheinlich ἐξ ὑπολήψεως vollständig) vorgetragen.

4) In Samos bei der Herafeier (vgl. Plutarch. Lysand. 18), wahrscheinlich auch bei dem Kronosfeste von Theben (Aristoteles bei Ps. Plutarch. vit. Hom. 4); später inschriftlich nachweisbar in Akraiphia (C I G. 1587 ἐπῶν ποιητής) und bei den Χαριτείσια in Orchomenos (ποιειτάς C I G. 1583 = Larfeld 32 = Collitz 503, vielleicht aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts, Ussing, inscr. Gr. ined. Nr. 53).

Episoden reicher Stoff unbearbeitet da? Wenn den meisten die jüngsten glorreichen Thaten für die epische Objectivität zeitlich zu nahe standen, so harrten ja noch die grossen Wanderungen der hellenischen Stämme und die kühnen Züge der Seefahrerschaaren eines gottbegeisterten Sängers.

Dass trotz dieser lockenden Verhältnisse kein neuer lebenskräftiger Aufschwung des Epos erfolgte, sondern diese Gattung hinter Drama und Lyrik zurückstand, verschuldete weniger das Publikum als die Dichter, insoferne die hervorragenderen Talente, statt, wie früher, in Homers Fussstapfen zu treten, jetzt der Tragödie sich zuwandten [1]).

Dennoch müssen wir, wenn wir billig sein wollen, gestehen, dass das siegreiche Vordringen des prosaischen Geistes den epischen notwendig ertötete. Epos und Geschichtsschreibung können höchstens dann ohne Schaden für das erstere neben einander hergehen, wenn sie die Stoffe unter sich teilen; beginnt aber der Geschichtsschreiber die mythische Zeit kritisch zu zersetzen, wie kann die erzählende Poesie in voller Kraft und Natürlichkeit fortbestehen? Kritik und Forschung sind ihre gefährlichsten Feinde, weil, je mehr die historische Literatur unter das Volk dringt, desto mehr die von dem Poeten geforderte Unbefangenheit der Hörer schwindet. Davon wissen die Dichter, welche in neuerer Zeit historische Stoffe bearbeiteten, zu erzählen. Zu den Geschichtsschreibern gesellten sich sodann die Homerforscher, deren spitzfindige ἀπορίαι und ζητήματα alles dichterische Gefühl zu ersticken geeignet waren. Endlich verfehlten die gegen die Götter des Epos, einen Lebensnerv dieser Gattung, gerichteten Angriffe der Philosophen bei den Gebildeten ihre Wirkung nicht.

Folglich kann es niemand Wunder nehmen, wenn die Epiker dieser Zeit, da die meisten von ihnen gleichzeitig mit anderen Zweigen der Poesie sich beschäftigten, augenscheinlich ohne unmittelbaren inneren Beruf in Hexametern dichten und statt des Natürlichen lieber das Ungewöhnliche aufsuchen.

Aus der Schaar der Dutzenddichter sind der Prophet Antiphon (Bd. II S. 65 f.), der Komiker Epilykos [2]), der

1) Aristot. poet. 4 p. 1449a 2 ff.

2) Suidas u. Κράτης, wenn Suidas ihn nicht aus Versehen ποιητὴς ἐπικός nennt.

bekannte Dithyrambiker Melanippides[1]), Dionysios[2]) der Aeltere, ein Thukydides[3]) und „der weibliche Homer" Anyte[4]) wenigstens dem Namen nach bekannt, wogegen dem Verfasser der „Theseis" nicht einmal der populäre Stoff ein dauerndes Andenken sichern konnte[5]). Nur drei Männer, die — gewiss nicht zufällig — alle dem jonischen Stamme angehörten, wurden mit Ehren neben ihren gefeierten Vorgängern genannt.

Der älteste von ihnen entfernte sich so wenig von den Bahnen des älteren Epos, dass vielmehr dessen Wiederbelebung sein Werk war[6]). Panyassis[7]) war ein Bürger der kleinasiatischen Stadt Halikarnassos[8]) und, wie es heisst, mit dem Geschichtsschreiber Herodot verwandt (Bd. II S. 369, 2). Ueber seine Lebensumstände[9]) fanden die Forscher in der

---

1) Suidas u. Μελανιππίδης (ποιήματα ἐπικά)?

2) Er liess seine Produktionen durch Rhapsoden in Olympia vortragen (Diodor. 14, 109, 1. 2. 15, 7, 2. 3).

3) Bd. II S. 404 Anm. 6.

4) Antip. Thessal. Anthol. Pal. 9, 26, 3. Pausan. 10, 38, 13. Euthykrates und Kephisodotos fertigten die Statue der Dichterin (Tatian. or. ad Graecos 33 p. 130 Otto). Steph. Byz. u. Τεγέα erwähnt eine Lyrikerin Anyte aus Tegea.

5) Ὁ τῆς Θησηίδος ποιητής Plutarch. Thes. 28, ὁ Θησηίδα γράψας Schol. Pind. Ol. III 52; Schol. Pind. Ol. 10 (11), 83 sagt Δίφιλος ὁ τὴν Θησηίδα ποιήσας. Für das Alter des Epos bürgt Aristot. poet. 8 p. 1451 a 20.

6) Suidas u. Πανύασις: ὃς ἐπανήγαγε σβεσθεῖσαν τὴν ποιητικήν.

7) Die Schreibung Πανύασσις ist durch eine halikarnassische Inschrift (Bull. de corresp. hellén. VI p. 192 Z. 14) gesichert (über die karischen Namen auf ασσις s. ebend. IV S. 318; der scharfe Zischlaut ist Röhl 500, 15 durch T ausgedrückt, vgl. Hinrichs griech. Epigraphik S. 396 ff.). Doch steht in einer Inschrift von Orchomenos Larfeld 12 = Collitz 474, 10 Πανύασις. —. Pistotheus Tzschirner de Panyasidis Halicarn. epici poetae vita et carminibus diss. I. Breslau 1836, wiederholt und mit einer Sammlung der Fragmente vermehrt Breslau 1842; Fr. Phil. Funcke de Panyasidis Halic. vita ac poesi, Diss. v. Bonn 1837. Die Fragmente sind zuletzt in Kinkels Epicorum Graecorum fragmenta p. 253 ff. ediert.

8) Pausan. 10, 8, 9. Clemens Alex. strom. VI p. 266 S., 751 P. Suidas. Dieser und Pausanias nennen ihn Πολυάρχου. Duris beanspruchte nach Suidas Panyassis (wohl auf die Ἰωνικά gestützt) für seine Heimat Samos und gab ihm Diokles zum Vater.

9) Suidas nennt ihn irrtümlich τερατοσκόπος; denn dieser Titel kommt einem späteren Halikarnassier des gleichen Namens zu, der ein Traumbuch schrieb (Suidas u. Πανύασις II. Artemidor. 1, 66. 2, 35, vgl. Fabricius bibl. Graeca II⁴ 35).

Stadtchronik nur dies, dass ihn Lygdamis, der dritte karische Herrscher von Halikarnass, hinrichten liess, ohne Zweifel wegen einer Verschwörung, bevor die Stadt in den athenischen Bund eintrat[1].

Panyassis verdankt seinen Ruhm einem neuntausend Verse umfassenden Epos, das die Thaten des Herakles besang (Ἡρακλεία)[2]. Bei einem Kleinasiaten von zweifelhafter Reinheit des griechischen Blutes kann es nicht auffallen, dass er den Kreis der Heraklessagen durch den Omphalemythus erweiterte[3]. Auch das Volksmärchen musste ihm, wie es scheint, manchen Zug liefern; oder hatte der Dichter, wenn die Kunst des Trinkens mit besonderem Behagen gelehrt wird (Fr. 12 bis 14), nicht den immer hungerigen und durstigen Herakles des gemeinen Volkes im Sinne? Das alte Epos von Oichalias Einnahme soll er etwas stark benützt haben[4]. Die Heraklesdichtung gefiel so gut, dass manche Panyassis in der Rangordnung der Epiker Homer zunächst stellten[5], während ihm andere Hesiod und Antimachos vorzogen[6]. Zwischen der Manier dieser beiden hielt Panyassis die Mitte und übertraf sie in der Komposition[7]. Die drei grösseren Bruchstücke (12—14) erinnern im Ton an sympotische Elegien.

Noch mehr tritt der Einfluss der Elegie in dem auffallenden Unternehmen, die Gründungssagen der jonischen Kolonien (Ἰωνικά) in einer grossen Dichtung von siebentausend Versen darzustellen[8], hervor, denn, während Panyassis dem Epos hiemit ein neues weites Feld erschloss, brach er gleichzeitig

---

1) Suidas; die chronologischen Ansätze sind unbrauchbar: zur Zeit der Perserkriege (Suidas) oder Ol. 72, 4 (Eusebios), d. h. beim ersten Perserkriege oder Ol. 78 (Suidas), weil der Sieg am Eurymedon Ol. 78, 4 Halikarnass frei machte.

2) Nicht Ἡρακλειάς, wie bei Suidas steht; durch diesen kennen wir den Umfang der Dichtung. Sie war später in 14 Bücher eingeteilt (Suidas), was Rhianos in seiner Herakleia nachmachte (Meineke analecta Alexandrina, Berlin 1843 epimetrum VII p. 363 ff.).

3) Schol. Apoll. Rhod. 4, 1149, vgl. Steph. Byz. u. Τρεμίλη.

4) Clemens Alex. strom. 6, 266 S, 751 P.

5) Suidas; Anecd. Oxon. III p. 189, 22; zwischen Hesiod und Antimachos steht er bei Is Tzetzes proleg. in Lycophr. p. 251 ed. Müller.

6) Suidas.

7) Dionys. vet. script. cens. 2, 4, ungünstiger Quintilian. 10, 1, 54.

8) Vielleicht gehörten fr. 24 und 25 dazu.

mit der Tradition durch Anwendung des elegischen Versmasses, der erste Fall, wo dieses Metrum seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet und einem umfassenderen Stoffe angepasst wurde[1]. Ovids „fasti" vergegenwärtigen uns noch das Bedenkliche eines solchen Versuches.

Diese Dichtung des Panyassis dürfte seinen Landsmann Pigres, des Maussollos Schwager, auf den sonderbaren Gedanken gebracht haben, zwischen die einzelnen Hexameter der Ilias Pentameter einzuschieben[2]. Bekanntlich schrieben diesem manche den Margites (Bd. I S. 237) und die Batrachomyomachie (Bd. I S. 151) zu.

Elegie und Epos einten sich gleichfalls in dem Kolophonier Antimachos[3], einem wahren Vorläufer der alexandrinischen Zeit, weil er nicht bloss Dichter, sondern auch Gelehrter war; er heisst Grammatiker[4] und Schüler sowohl des Panyassis als des Homerikers Stesimbrotos[5] und hat sich auf den Beruf eines Epikers durch eine kritische Recension der homerischen Gedichte, aus der die Alexandriner manche Lesart anführen, vorbereitet[6], gerade wie später Apollonios von Rhodos und Rhianos.

Sein Hauptwerk war eine umfangreiche Dichtung vom Zuge der Sieben und ihrer Epigonen gegen Theben (Θηβαΐς)[7],

1) Der gelehrte Artikel des Suidas sagt wenigstens ἐν πενταμέτρῳ; Verdacht erweckt allerdings Aristot. poet. 24 p. 1460a 2 διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ.

2) Suidas u. Πίγρης; er verwechselt die jüngere Artemisia, des Maussollos Gattin, mit der berühmten Vasallin des Xerxes. Die hellenenfreundliche Stimmung, die im vierten Jahrhundert am karischen Hofe herrschte, trat in der Todesfeier des Maussollos zu Tage.

3) Kolophon ist durch Herakleides Pontikos bei Procl. in Tim. I p. 28c, den Kolophonier Hermesianax (V. 45) u. A. bezeugt; nach Ovid trist. 1, 6, 1 war er aus dem nahegelegenen zu Kolophon gehörigen Klaros (wie Nikandros nach Schol. Clem. Alex. protr. p. 10). Der Vater hiess Hyparchos (Suidas). —. Die Fragmente sammelte zuerst Ad. Gottl. Schellenberg (Halle 1786, vermehrt von J. A. Giles, London 1838), dann H. W. Stoll (mit Biographie, Dillenburg 1845).

4) Suidas.

5) Suidas; nach einigen Diener des Panyassis (Suidas).

6) Die Varianten sind zuletzt bei A. Ludwich Aristarchs homerische Textkritik I S. 3 verzeichnet.

7) Cic. Brut. 51, 191 magnum illud quod novistis volumen suum; citiert wird bis zum fünften Buche (fr. 23). Porphyrio, welcher zu Hor. a. p. 146

worin er, weit entfernt, den Hörer sofort in medias res einzuführen, bis auf den Tod des Meleagros zurückgriff[1]). Je weniger Antimachos das Geheimnis der homerischen Komposition erfasst hatte, desto mehr wimmelte die Dichtung im einzelnen von homerischen Reminiscenzen, wobei Antimachos durch kleine Veränderungen eine gewisse Selbständigkeit wahrte[2]); natürlich kam in dem Epos die obligate Schildbeschreibung vor (Fr. 35).

In höherem Grade als dieses schwerfällige Werk fand ein eigentümliches Buch Anklang, das eine neue Literaturgattung, die freilich erst nach der klassischen Periode in die Mode kam, einleitete[3]). Gleich dem würdigen Aristarch und anderen Leuchten der alten Wissenschaft fehlte in dem Leben des kolophonischen Gelehrten die Liebesromantik nicht. Von einer schönen Lydierin[4]) so bezaubert, dass er ihr in ihr Vaterland folgte[5]), verlor Antimachos seine Geliebte durch frühen Tod. Einem formgewandten Landsmann des Mimnermos lag es nahe, seine Trauer in Elegien ausströmen zu lassen, doch selbst hier verleugnete der Pedant seine Natur nicht, sondern trug, nüchtern und ohne Leidenschaft[6]), aus seinen Büchern alle Geschichten der Heroensage zusammen[7]), wo ein Liebespaar auseinander gerissen wurde, ein Geschick, das z. B. Jason und Medea traf (Fr. 7—15), deren Abenteuer bereits Mimnermos in einem

---

behauptet, die Einleitung allein habe 24 Bücher gefüllt, verdient so wenig Glauben als Ps. Apulejus de orthographia p. 11, nach welchem „Lyde" 140 Bücher hatte! Ἐν Ἐπιγόνοις citiert Schol. Aristoph. Pac. 1269. Die Fragmente der Thebais wurden zuletzt von Kinkel p. 273 ff. gesammelt.

1) Porphyrio und Acro wenigstens beziehen Horat a. p. 146 auf Antimachos.

2) Porphyrios bei Euseb. praep. evang. 10, 3, 13 ff., vgl. Eustath. ad Il. A 1 p. 9, 43.

3) Rohde der griechische Roman S. 72 f.

4) Λυδή Klearchos bei Athen. 13, 597a; bei Hermesianax V. 41 ist Νυσηΐδος zu lesen. Vgl. auch Asklepiades Anthol. Pal. 9, 63, 1. Also accentuieren viele Abschreiber unrichtig Λύδη (vgl. Stephanus' Thesaurus V p. 416. Schneider Callimach. II p. 229).

5) Der moralische Plutarch (consol. ad Apoll. 9) versichert, dass er sie heiratete.

6) Τοῦ σώφρονος Ἀντιμάχοιο Poseidonios Anthol. Pal. 12, 168, 1; adfectibus . . . deficitur Quintil. 10, 1, 53.

7) Ἡρωικαὶ συμφοραί Plutarch. a. O.

Liebesliede verwertet hatte[1]). Diese umständlich erzählten Novellen füllten mindestens zwei Bücher[2]), waren aber von dem Dichter, wie schon der Titel Λυδή andeutet, als Einheit gedacht und so systematisch zusammengestellt, dass Agatharchides aus den von Antimachos erwähnten Mythen ein Geschichtenbuch bearbeitete[3]); dies sagt schon alles. Die Anführungen anderer Werke des Dichters sind für uns ebenso viele Rätsel[4]).

Antimachos kümmerte sich wenig darum, ob das grosse Publikum ihm Beifall spendete; er schrieb nach der Sophistenmode als Gelehrter für die σοφοί, wenn er absichtlich die gewöhnlichen Wege vermied[5]), seltene Formen und Ausdrücke, selbst Dorismen zusammensuchte[6]), was übrigens der erste Kritiker des Altertums als charakteristische Eigentümlichkeit des Epos bezeichnete[7]) und an Bildern eine besondere Freude hatte[8]). Infolge dessen litt der Stil an Manieriertheit, Härte und Undeutlichkeit[9]). Ausserdem tadelten missgünstige Kritiker an ihm Schwulst, Breite, Mangelhaftigkeit der Komposition und das Nachlässige der Ausführung[10]). Kraftvoll und edel

1) Fr. 11; auch fr. 21 und 22 beziehen sich auf erotische Mythen.

2) Ἐν δευτέρῳ fr. 1 (Steph. Byz. u. Ἀώτιον); ein drittes Buch (Phot. Suid. u. ὀργεῶνες) beruht nur auf Vermutung. Sie ist allerdings sehr wahrscheinlich, da die ähnlichen Dichtungen des Hermesianax und Parthenios ebenfalls drei Bücher umfassten. Die Fragmente stehen in Bergks poetae lyrici Gr. II[4] p. 289 ff.

3) Phot. biblioth. 213 p. 171a 24.

4) Δέλτοι Athen. 7, 300d, nach Bergk a. O. p. 292 vielleicht elegisch. Für Ἰαχίνη (Etym. Magn. p. 4, 6 u. ἀβλήτωρ) vermutet Bergk Καταχήνη; mir gefiele besser Ἰναχίη, welche Horaz in den Epoden vorgeschwebt haben könnte (Euphorion wird Schol. Clem. Alex. protr. p. 11 ἐν τῇ Ἱστίᾳ καὶ τῷ Ἰνάχῳ angeführt). Ἀντίμαχος ἐν Ἀρτέμιδος β′ Steph. Byz. u. Κοτύλαιον ist längst entfernt. Anthol. Palat. 9, 321 steht ein Epigramm eines Antimachos, welches Benndorf Antipatros zuteilt; vgl. Fr. Spiro de Euripidis Phoenissis, Berlin 1884 p. 26 A. 29, der auf fr. 47 verweist.

5) Dion. Halic. vet. script. cens. 2, 3. Antip. Thessal. Anthol. Pal. 7, 409, 5.

6) Schol. Nicand. Ther. 3.

7) Rhetor. 3, 3 p. 1406b 2 f.

8) Procl. in Plat. Tim. I 20e.

9) Plutarch. Timol. 30; der Rhetor Dionysios rechnet ihn zur αὐστηρά ἁρμονία (compos. verb. 22) und spricht von ἀγωνιστικῆς τραχύτητος (vet. script. cens. 2, 3); Quintil. 10, 1, 53 jucunditate . . . deficitur.

10) Callimach. fr. 74b Schn. Λυδὴ καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν, Catull.

war jedoch der Dichter auch nach dem Urteile dieser Strengen [1]) und trotz seiner Gelehrsamkeit der poetischen Freiheit sich soweit bewusst, um der Phantasie in der Erfindung von ausschmückenden Einzelheiten keinen Zügel anzulegen [2]). Unbedeutend ist der Kolophonier sicherlich nicht gewesen. Dass ihn der ruhmsüchtige Lysander mit sich führte und für einige Lobverse mit einem Hut voll Geld belohnte [3]), bedeutet wenig, wie umgekehrt, dass er beim Lysanderfeste dem Herakleoten Nikeratos, der zugleich Rhapsode war, [4]) unterlag [5]); weit mehr fällt jedoch das Urteil des strengen Plato in das Gewicht. Der Philosoph forderte nämlich seinen Hörer Herakleides auf, nach Kolophon zu reisen und dort die (sonst wohl wenig verbreiteten) Dichtungen zu sammeln [6]).

Für die alexandrinische Poesie vollends wurde nächst Homer kein Dichter so bedeutungsvoll wie Antimachos. Er gab jedenfalls den Anstoss zum Erstehen der kolophonischen Dichterschule [7]), von der wir noch Theopompos [8]), den berühmten Nikandros, einen ausgesprochenen Nachahmer des Antimachos [9]), dazu Hermesianax, der mit seinem Elegienkranz „Leontion" Antimachos' Manier getreulich kopierte [10]), kennen. Ueberhaupt knüpft die erotische Elegie der alexandrinischen Zeit und dem-

95, 10 tumidus; Geschwätzigkeit Plutarch. garrul. 21; Quintil. dispositione et omnino arte deficitur.

1) Dionys. vet. scr. cens. 2, 3 εὐτονία; Quintil. vis et gravitas et minime vulgare eloquendi genus habet laudem; Plutarch. Timol. 36.

2) Z. B. bei der Schilderung des böotischen Hügels Teumesos (Strabo 9, 409).

3) Plutarch. Lys. 18; Apollodoros setzte daher Antimachos in die Zeit des Artaxerxes Mnemon (Diodor. 13, 108, 1).

4) Thrasymachos bei Aristot. rhet. 3, 11 p. 1413a 8.

5) Plutarch. a. O.; Nikeratos wird auch Marcellin. vit. Thuc. 29 erwähnt, wonach er sich bei Archelaos aufgehalten zu haben scheint.

6) Proklos a. O.; in Anekdoten (Cic. Brut. 51, 191. Plutarch. a. O.) werden Dichter und Philosoph persönlich zusammengeführt (vgl. dazu Welcker epischer Cyclus I 105 ff.).

7) Nikandros schrieb ein Buch περὶ τῶν ἐκ Κολοφῶνος ποιητῶν (Schol. Nicand. Ther. 3).

8) Verfasser von Ἁρμάτιον (Athen. 4, 183a).

9) Schol. Nicandr. Ther. 5; vgl. R. Volkmann commentationes epicae p. 59 f.

10) Er nennt V. 45 die Λυδή begeistert „βίβλους ἱεράς".

nach auch die römische mehr oder minder an ihn an[1]; selbst Kallimachos widerstand, obgleich er seinen Tadel nicht zurückhielt, dem mächtigen Eindrucke nicht ganz[2]. Es war für jeden, der für gebildet gelten wollte, notwendig, wenigstens die Elegien gelesen zu haben[3], während die Grammatiker mit den sprachlichen Raritäten und den Anspielungen auf abgelegene Kulte und Sagen genug Beschäftigung hatten. Dionysios von Phaselis, der über die Dichtung des Antimachos schrieb[4], dürfte in Pergamon zu suchen sein, weil die Gelehrten von Alexandrien den Dichter der Realphilologie überliessen. In der Schätzung der literarischen Kritik stand Antimachos gewöhnlich unmittelbar hinter Homer[5], an dessen Stelle ihn der barocke Kaiser Hadrian zu setzen gedachte[6]. Der Verfasser der erhaltenen römischen Thebais, Statius, verhielt sich als Anhänger des Kallimachos gegen unseren Dichter ablehnender als man von vornherein vermuten sollte[7]. Das dritte christliche Jahrhundert, wo Longinos ein Glossar verfasste[8] und Zotikos, ein Schüler des Philosophen Plotinos, den Text revidierte[9], scheint Antimachos nicht lange überdauert zu haben.

Mit Panyassis und Antimachos, den Klassikern der epischen Renaissance[10], kann sich der Samier Choirilos[11] an Bedeutung

1) Rohde der griechische Roman S. 73 ff.

2) Vgl. Bergk zu Antimach. fr. 6; Lykophron lobte die Abänderung eines homerischen Verses (Porphyrios bei Euseb. praep. ev. 10, 3, 14). S. auch Krates Anthol. Pal. 11, 218. Poseidippos Anthol. 12, 168, 1 f. Propert. 2, 25, 45.

3) Asklepiades Anthol. 9, 63, 3 τίς οὐκ ἀνελέξατο Λυδήν; Catull. 95, 10 at populus tumido gaudeat Antimacho.

4) Vita Nicandri p. 61 Westermann.

5) Dionys. vet. script. cens. 2, 3. Quintil. 10, 1, 53, hinter Homer und Hesiod Sopatros bei Phot. bibl. 161 p. 103b 37, hinter Panyassis s. o. S. 13 A. 6. 7; vgl. Antip. Thessal. Anthol. Pal. 7, 409. Plutarch. Timol. 36. Schol. Stat. Theb. 3, 466.

6) Spartian. Hadr. 15. Cassius Dion bei Suidas u. Ἀδριανός.

7) Welcker ep. Cyclus I 103, Fr. Spiro de Euripidis Phoenissis, Berlin 1884 p. 26. Schol. Theb. 3, 466 gibt die Benützung nur mit einem vorsichtigen dicunt zu.

8) Suidas u. Λογγῖνος.

9) Porphyr. vita Plotini 7 p. 106 West.

10) Diese zwei vertreten in der Epikerliste bei de Lagarde Symmicta I p. 175, 52 die klassische Zeit; die Byzantiner (a. O. p 174) wussten von ihnen nichts mehr.

11) Choerili Samii quae supersunt. Coll. et illustr. A. Ferd. Naeke, Lpg.

nicht messen, obgleich er den aus Iasos stammenden Begleiter Alexanders des Grossen, welcher mit ihm zusammengeworfen zu werden pflegte [1]), weit überragte. Choirilos sollte wie Antimachos seinen Mäcen Lysandros verewigen [2]) und beschloss sein Leben am makedonischen Hofe, nachdem er Archelaos' fürstliche Freigebigkeit lebenslustig ausgenützt hatte [3]).

„Glücklich, wer in jener Zeit ein sangeskundiger Diener der Musen war, als die Flur noch unberührt stand; jetzt aber wo alles verteilt ist und die Künste ihre Grenzen erreicht haben, bleiben wir wie die letzten im Laufe zurück und es ist ganz unmöglich, mag man sich überall umschauen, einen neubespannten Wagen heranzuführen", singt Choirilos und heisst die Muse ihm einen neuen Stoff eingeben, „wie aus dem Lande Asia der grosse Krieg nach Europa kam." Möchte man es jetzt glauben, dass ein Dichter, weil er die grösste Epoche der griechischen Geschichte statt der erschöpften Mythenzeit wählte, eine Entschuldigung für notwendig hielt? So befangen war damals die Mehrzahl im Herkommen. Allerdings mussten Choirilos' Hörer anfangs darüber frappiert sein, dass der Götterapparat und ähnliche Requisiten des heroischen Epos in eine kaum vergangene Zeit hineingetragen wurden; denn jenes dürfen wir, obschon es bloss bei den Annalen des Ennius feststeht, von der Περσηΐς [4]) voraussetzen. Allein solche Dinge waren wohl bei den Dichtern der Roccocozeit gelehrte Schnörkel, hingegen glaubten die Kämpfer von Marathon und Salamis noch so fest an das thätige Eingreifen der Götter, dass selbst Herodots Prosageschichte, die Quelle des Dichters [5]), ein ähnliches anthropomorphistisches Gepräge trug. Die Athener schätzten

---

1817, Nachträge im index lect. von Bonn 1827/8, 1838/9 (Opuscula I p. 158 ff. 273 ff.); Kinkel p. 265 ff.

1) Z. B. im Artikel des Suidas.

2) Plut. Lysand. 18.

3) Suidas; Istros bei Athen. 8, 345d; vgl. Praxiphanes bei Marcellin. vit. Thuc. 29. Als Verfasser der Perseis soll er die Perserkriege wenigstens in jungen Jahren geschaut haben (Suidas). Wie Antimachos, heisst Choirilos Sklave von Geburt (Suidas); vielleicht verwechselte man ihn mit dem bei Hesych. u. ἐκκεχοιριλωμένη genannten Choirilos.

4) So lautet der Titel bei Stob. flor. 27, 1, prosaisch Περσικά Herodian. π. μονηρ. λεξ. p. 19, Ἀθηναίων νίκη κατὰ Ξέρξου Suidas.

5) Darum heisst er Choirilos' Lehrer (Suidas).

den Herold ihrer Tapferkeit natürlich über Gebühr[1]) und Aristoteles würdigte ihn der Erwähnung[2]), weil er zu den Lieblingsschriftstellern seiner Zeit zählte[3]). Indes, wenn schon ihm der Dichter Euphorion seine Gunst zuwandte[4]), brach doch bald das Gefühl durch, dass der Perserkrieg seinen Homer noch erst zu erwarten habe, und Choirilos zweites Werk „samische Sagen" (Σαμιακά), womit er dem von Panyasis gegebenen Beispiele folgte, verscholl gänzlich[5]).

Konnte auch ein Dichter einem so populären Gegenstand gerecht werden, wenn er Vergleiche nicht, wie Homer, von dem, was jedem lieb und vertraut war, hernahm, sondern das Abgelegene vorzog[6])? Aus dem angeführten Eingang des Perserepos erhellt zur Genüge, wie geschmacklos Choirilos die verschiedenartigsten Metaphern zusammenwürfelte, dass die Parodie dieser Manier förmlich herausgefordert wird.

Diese gekünstelte Richtung rief naturgemäss einen Rückschlag hervor, zumal da das von Euripides beeinflusste vierte Jahrhundert von übermenschlichem Heroentum weder in Literatur noch in Kunst mehr etwas wissen wollte. Wie Aristoteles mitteilt, stellte der Epiker Kleophon statt heroischer Charaktere Durchschnittsmenschen dar[7]), und damit stimmt die zweite Nachricht des Philosophen vortrefflich, dass nämlich die Epiker seiner Zeit in der Sprache der Prosa sich näherten[8]). Vielleicht haben sie dafür das Epos dramatisch belebt, weil damals die Rhapsoden den schauspielerischen Vortrag zu kopieren begannen[9]).

Möglicherweise übte die Rhetorik, wenigstens was die Richtung des Gorgias anlangt, einen unmittelbaren Einfluss

---

1) S. 10, 1; Plato soll gegen die öffentliche Meinung zu Gunsten des Antimachos angekämpft haben (Procl. in Plat. Tim. p. 28c).

2) Rhet. 3, 14 p. 1415a 3. 17 f.

3) Alexis im Λίνος (Meineke III 443, Kock II 345).

4) Krates spottet darüber Anthol. Pal. 11, 218 (vgl. Meineke analecta Alexandr. p. 30); damit steht gewiss ein pergamenisches Konkurrenzwerk, die Περσηΐς des Ephesiers Musaios, in Verbindung. Propertius spielt vielleicht Euphorion zu Liebe 2, 1, 22 auf ihn an.

5) So ist mit Daub bei Suidas statt Λαμιακά herzustellen.

6) Aristot. top. 8, 1 p. 153a 14 ff.

7) Aristot. poet. 2 p. 1448a 12.

8) Aristot. rhet. 3, 1 p. 1404a 34.

9) Vgl. Aristot. poet. 26 p. 1462a 6.

auf das Epos aus (Bd. II S. 44), doch gestattet die Dürftigkeit des Ueberlieferten keine stilistische Beurteilung der Dichter.

Schon die Satiriker Hipponax und Xenophanes hatten manche pomphafte Wendung des Epos in das Lächerliche gezogen[1]); noch mehr musste die Manier des Antimachos und Choirilos Spötter anlocken. Der erste, welcher die Genügsamkeit hatte, seinen Witz auf die Parodie[2]) zu beschränken, war Hegemon von Thasos[3]), einer Insel, wo Homers Dichtungen wirklich in das Volk gedrungen waren (Bd. II S. 23). Nachdem er mutig zur Bundeshauptstadt gezogen war, erntete er hier den grössten Beifall, nicht sowohl als Komiker — er scheint nur das Lustspiel „Philine“ verfasst zu haben[4]) — als mit seinen Parodien, die er an Festen öffentlich vortrug[5]). Ein eigentümlicher Zufall wollte, dass er mit seiner beliebtesten Dichtung, der Gigantomachie, gerade an dem Tage, da die Katastrophe der sicilischen Expedition bekannt wurde, die Heiterkeit der Athener auf das höchste erregte[6]). Hegemon war auch zu Improvisationen befähigt, wobei er freilich, wenn ihm nicht gleich ein passender Versschluss einfiel, zur Ergötzung der Zuhörer sich mit dem Lückenbüsser καὶ τὸ Πέρδικος σκέλος behalf[7]). Zu den Gönnern des schlagfertigen Parodisten gehörte der lebensfrohe Alkibiades[8]).

---

1) Hipponax: Polemon bei Athen. 15, 698b; Xenophanes: Athen. 2, 54e; auch diese Stellen sprechen gegen eine frühe Abfassung der Batrachomyomachie.

2) Moser über die parodische Poesie der Griechen, in den Studien von Daub und Creuzer VI S. 267 ff. 330 ff.; A. Weland de praecipuis parodiarum scriptoribus apud Graecos, Göttingen 1833; Eckstein in Ersch und Grubers Encyclopädie Section III Bd. 12 S. 266 ff.; Bernh. Jos. Peltzer de parodica Graecorum poesi et de Hipponactis Hegemonis Matronis parodiarum fragmentis, Münster 1855; Corporis paroedorum Graecorum pars I. ed. H. S toe Laer, Amsterdam 1867; Schrader Rhein. Mus. 20, 186 ff.

3) Aristot. poet. 2 p. 1448a 13. Chamaileon bei Athen. 9, 406e; er nannte sich selbst Φακῆ (Chamaileon bei Athen. 9, 406ef, vgl. Ath. 1, 5b. 15, 699a. Eustath. p. 1239, 29. 1572, 55) wie Sopatros Φάκιον (Athen. 4, 158d).

4) Athen. 15, 699a, vgl. 3, 108e; Chamaileon bei Athen. 9, 406f (erläutert von E. v. Leutsch Philol. 10, 704 ff.), was Meineke historia crit. comicorum Gr. p. 215 auf eine andere Komödie bezieht.

5) Schrader a. O. S. 180f. Polemon bei Athen. 15, 698b.

6) Chamaileon bei Athen. 9, 407ab.

7) Corpus paroemiogr. Gr. I 406. Ich weiss nicht, wie sich der Refrain des bekannten Liedes „Als ich auf meiner Bleiche“ zu Hegemons Lückenbüsser verhält.

8) Chamaileon bei Athen. 9, 407b.

Der glänzende Erfolg Hegemons führte bald mehrere auf den nämlichen Weg. Aristoteles nennt noch die „Hasenfussiade" (Δειλιάς) eines Nikochares[1]) und führt parodische Hinkjamben des Atheners Eukleides an[2]). In Philipps Zeit war Euboios von Paros, also wiederum ein Jonier, der beliebteste in seiner Art; er hinterliess vier Bücher Parodien[3]). Solche Travestien tragen an dem Niedergange des Epos eine nicht unbedeutende Schuld, weil sie den Geschmack der Masse verwirrten und verdarben.

1) Aristot. poet. 2 p. 1448a 14 (man korrigiert Δηλιάς).

2) Poet. 22 p. 1458b 7 (ὁ Ἀθηναῖος, nicht ἀρχαῖος).

3) Athen. 15, 698ab; Aristoxenos (Ath. 14, 638b) kannte bereits einige (τινές) Parodienmacher.

II. Kapitel.

Die Lehrdichtung.

Empedokles, Parmenides, die Pythagoreer und Hippon; Eudoxos und andere Lehrdichter der Spezialwissenschaften; gastronomische und abergläubische Literatur.

Im vorhergehenden Bande ist gezeigt, wie die Prosa nach und nach das Gebiet der Philosophie erkämpfte; während nun Italien auf dem Gebiete der Geschichtsschreibung bahnbrechend wirkte, hielten gerade des Westens Philosophen an dem Verse noch lange fest[1]), vielleicht weil Charondas für seine berühmten Gesetze die metrische Fassung gewählt hatte und von der pythagoreischen Schule eine höhere vergeistigte Wertschätzung der schönen Künste ausging.

Die Lebenszeit des bekannten Parmenides von Elea[2]) fiel noch vor die Entwicklung einer künstlerischen Prosa; er war ja des Empedokles Lehrer[3]), also ein Zeitgenosse der Perserkriege[4]), weshalb er recht wohl bei Anaximandros und Xeno-

1) Guill. Breton essai sur la poésie philosophique en Grèce: Xenophane, Parménide, Empédocle, Paris 1883 (thèse).

2) Der Vater hiess Pyres (Gen. Πύρητος, Theophrastos bei Alex. Aphrod. in metaph., Schol. Aristot. p. 536a 10 Brandis). —. Die philosophische Literatur verzeichnet Ueberweg — Heinze Grundriss der Gesch. der Philos. I[5] 58 f.

3) Alkidamas bei Diog. Laert. 8, 56.

4) Er war viel älter als Sokrates, der Ol. 77, 4 (469) geboren ist (Plat. soph. 217 c. 237 a). Theaet. 183 e; der Altersunterschied betrug über vierzig Jahre, wenn man Ps. Plat. Parmenid. p. 127 bc (wonach Parmenides ungefähr 65 Jahre zählte, als Sokrates sehr jung war) glauben darf, noch mehr nach Athen. 11, 505 f. Macrob. sat. 1, 1. Die Ansätze der Chronographen sind wertlos, s. Diels Rhein. Mus. 31, 34 ff. Diogenes 9, 23 setzt die Blüte Ol. 69 an, wofür Scaliger 79 vermutete; aber jene Zahl kommt davon her, dass für Parmenides' Lehrer Xenophanes Ol. 59 (wo die Phokäer auswanderten) angegeben wurde.

phanes in die Schule gegangen sein kann[1]). Parmenides vereinigte gelehrte Forschung und treuliche Erfüllung der Bürgerpflichten in ungewöhnlicher Weise, so dass er, weil sein edler Charakter und die Untadelhaftigkeit des Lebenswandels anerkannt, ja sprichwörtlich waren[2]), den ehrenvollen Auftrag erhielt, seiner Vaterstadt ein Gesetzbuch abzufassen[3]).

Der eleatische Philosoph war bekanntlich der eigentliche Gründer der dialektischen Methode. Von einer solchen Philosophie darf man billig vermuten, dass sie für poetische Darstellung zu spröde war. Weil indes Parmenides sich hierin von dem Herkommen seines Landes nicht losmachen konnte und wollte, schrieb er sein System in Hexametern nieder[4]). Die Einleitung war phantasievoll genug: Die Töchter des Helios führen den Weisen auf ihrem Wagen zur Göttin der Wahrheit empor, worauf ihn diese über Wirklichkeit und Schein gesondert belehrt. Doch der Kern des Buches war versificierte Prosa und selbst die Verse schlecht gebaut. Da ausserdem Kallimachos die Echtheit anzweifelte[5]), nahmen sich nicht viele die Mühe, das Buch zu lesen und so verscholl es bald.

---

1) Theophrastos bei Diogen. 9, 21 und Suidas; Aristot. metaph. 1, 5 p. 986 b 22 (λέγεται). Nach Sotion (Diogen. 9, 21) empfing er auch bei zwei Pythagoreern Unterricht. Heraklitischen Einfluss nimmt Diels a. O. S. 35 an.

2) Plat. Theaet. 183 e. soph. 237 a (ὁ μέγας). Timon bei Diog. 9, 23 Παρμενίδου τε βίην μεγαλόφρονα τὴν πολύδοξον. Cebes πίναξ 2.

3) Speusippos bei Diogen. 9, 23.

4) Περὶ φύσεως Theophrastos bei Diog. 8, 55. Sext. Empir. math. 7, 111. φυσιολογία Suidas; περὶ τοῦ αἰσθητοῦ Proklos in Parmenid. V 310 Cousin, περί τοῦ νοητοῦ ὄντος Simplic. in Aristot. phys. fol. 9 p. 38, 19 Diels und κοσμογονία Plutarch. amator. 9 sind keine Titel, sondern bezeichnen den Inhalt von Abschnitten. —. Fragmente: Empedoclis et Parmenidis fragm. ex cod. Taurin. bibl. restit. et ill. Amad. Peyron, Leipzig 1810, Sim. Karsten philosophorum Graec. veterum praesertim qui ante Platonem floruerunt operum reliquiae, vol. I p. 2. Haag 1835, Mullach Aristotelis de Melisso Xenoph. et Gorgia disputt. cum Eleaticorum philosophorum fragmentis, Berlin 1845 und fragm. philos. Graec. I p. 109 ff., Theod. Vatke Parmenidis Velejensis doctrina qualis fuerit, Berlin 1864 p. 3 ff.; Heinrich Stein Symbola philol. Bonn. in hon. Ritschelii p. 763—806 (Fragmente p. 803 ff.).

5) Diogen. 9, 23; die Echtheit sichern aber Plat. soph. 237 a. symp. 195 c und Theophrastos bei Diogen. 8, 55. Suidas: ἔγραψε .... ἄλλα τινὰ καταλογάδην ὧν μέμνηται Πλάτων beruht auf Missverständnis. Man kannte stets nur ein Werk (Diogen. prooem. 16).

Parmenides' Schüler und Nachfolger Zenon zog bereits die Konsequenzen seiner Methode, indem er zur Prosa überging.

Die philosophische Dichtung erreichte jedoch erst nach Parmenides ihren Höhepunkt in einem eigentümlichen unserem Paracelsus nicht unähnlichem Manne. Empedokles[1]), Metons Sohn[2]) und Enkel des älteren Empedokles, eines reichen Sportmannes, welcher im olympischen Rennen der 71. Olympiade den Nationalpreis davon trug[3]), entstammte der sicilischen Grossstadt Akragas[4]). Der Eleate Parmenides führte ihn in die Philosophie ein[5]), infolge wovon die Dichtungen des Empedokles das Bemühen, Parmenides nachzueifern, verrieten[6]); ausserdem hörte er auch den etwas älteren Anaxagoras[7]) und wusste selbst in die pythagoreischen Kreise — vielleicht als er das eben gegründete Thurioi besuchte[8]) — Eingang zu finden[9]).

---

1) Alte Biographien von Xanthos (Diogen. 8, 63) und Diogenes Laert. VIII c. 2; Empedocles Agrigentinus. De vita et philosophia ejus exposuit carminum rell. ex antiquis script. coll., rec. ill., praefationem et indd. adj. Frid. Guil. Sturz, Lpg. 1805, 2 Bde.; Steinhart Ersch und Grubers Encycl. Section I Bd. 34 S. 83—105; philosophisches b. Ueberweg — Heinze S. 72.

2) Apollodoros bei Diog. § 52. Hippobotos bei Diog. § 51 u. Sp. (von Byzantinern, die an eine bekannte christliche Schrift dachten, in Μελίτων entstellt: Tzetz. Chil. 2, 901. 4, 526. alleg. Il. 10, 88 mit Scholien, Variante bei Justin. coh. ad Graecos c. 4, s. Otto); Exainetos (nach dem gleichnamigen Sohne des Philosophen) Satyros bei Diog. 53 (Suidas); Archinomos Ps. Telauges bei Diog. 53 (Suidas).

3) Aristoteles, Herakleides und Timaios bei Diog. 51; mit dem Philosophen verwechselt von Satyros bei Diog. 53, Athen. 1, 3e, Philostrat. vit. Apoll. I 1 (3). Mich. Psellos bei Sathas, μεσαιων. βιβλ. V 108. Aus Ol. 71 ist Ol. 81, 1 abgeleitet, wohin die Chronik des Eusebios Empedokles versetzt. Ueber die Zeitangaben vgl. Diels Rhein. Mus. 31, 37 ff. Unger Philol. Suppl. 4, 511 ff.

4) Dies bezeugt er selbst in den καθαρμοί (Diog. 54).

5) Alkidamas bei Diog. 56 (παιδικά nach Porphyrios bei Suidas); Schüler des Xenophanes nach Hermippos bei Diog. 56.

6) Theophrastos bei Diog. 55.

7) Alkidamas a. O.; über das Zeitverhältnis Aristot. metaph. 1, 3 p. 984a 11 ff.

8) Glaukos bei Diogen. 52, darum wird er Ol. 84 angesetzt (Diogen. 74, vgl. Diels a. O. S. 38 f.).

9) Alkidamas und Theophrastos a. O; irrtümlich erscheint er als Schüler des Pythagoras (Timaios bei Diog. 54. Maxim. Planudes, Walz rhetor. V 459, 2), Telauges (Theodoret. Graec. aff. vol. IV p. 733. Suidas. Tzetz. Chil. 2, 902), weil diesem ein unechtes Gedicht gewidmet war (Hippobotos bei

Unter seinen Mitbürgern genoss Empedokles ein ungeheures Ansehen, dank einer damals ausserordentlichen Meisterschaft der Rede [1]) und gewiss auch nicht wenig wegen seines feierlichen und prunkvollen Auftretens [2]). Damit zufrieden, missbrauchte er aber das Vertrauen seiner Verehrer nicht zur eigenen Erhöhung [3]), sondern es war ihm genug, dass er die Demokratisierung des Staates durchsetzte [4]) und, erfahren in der Medicin, wie er war [5]), für die Gesundheit der von der Malaria heimgesuchten Stadt sorgte [6]); das ihm aus ähnlichem Grunde zu Danke verpflichtete Selinus [7]) stellte später dafür sein Bild auf Münzen dar. Ungeachtet seiner Eigennützigkeit und seines tiefen Wissens gefiel sich Empedokles in den Manieren eines Charlatans, was der Menge freilich mehr imponierte als das stille prunklose Forschen eines Demokritos. Wie ein göttliches Wesen sich hinstellend [8]), versicherte er, dass ihm die Zukunft enthüllt sei [9]), dass die Winde ihm gehorchten [10]) und die Wetterwolken seinem Gebote wichen [11]), es wird sogar nicht ohne Empedokles' Zuthun von einer Art Totenerweckung gesprochen [12]). Für so etwas gibt es keine andere haltbare Entschuldigung, als dass er eine excentrische Natur war [13]).

Diog. 43), Hippasos und Brontinos (Ps. Telauges bei Diog. 55) oder gar des viel jüngeren Archytas (Suidas u. 'Αρχύτας). Eine Anekdote erzählt Neanthes bei Diog. 55; zwei „Goldene Verse" werden ihm Jamblich. theol. arithm. p. 20 (18 Ast) zugeschrieben.

1) Aristoteles bei Diog. 57; Timon bei Diog. 66 ἀγοραίων ληκητὴς ἐπέων.

2) Diodoros von Ephesos bei Diog. 70. Aelian. var. hist. 12, 32; in Purpur Philostr. vit. Apoll. 8, 6, ausgeführt von Favorinus bei Diog. 73. Suidas.

3) Aristoteles bei Diog. 63, ausgeschmückt von Xanthos bei Diog. 63.

4) Timaios bei Diog. 64. 65, vgl. Diog. 66, auch Timon § 67.

5) Vgl. Satyros bei Diog. 58; C. Gtlo. Kühn de philosophis ante Hippocratem medicinae cultoribus spec. I. Lipsiae 1781 (Opuscula academica I. Lpg. 1827).

6) Plutarch. de curiositate 1.

7) Diodoros v. Ephesos bei Diog. 70.

8) Diogen. 59; entschuldigt von Sext. Emp. math. 1, 302.

9) Fragment bei Diogen. 62 V. 9.

10) Κωλυσανέμας nannte er sich offenbar selbst, vgl. Timaios bei Diogen. 60 und die Verse bei Diog. 59 und Clem. Alex. strom. 6, 267 S, 754 P.

11) Verse bei Diogen. 59 V. 6 ff.

12) Herakleides bei Diog. 61 und Spätere; vgl. V. 9 des eben citierten Fragmentes.

13) Aristot. problem. 30, 1 (ἐκστατικός).

Allein nicht einmal der Ruf übernatürlicher Kräfte bewahrte Empedokles vor der Undankbarkeit des Volkes, das er doch zur Herrschaft gebracht hatte; in späteren Jahren musste er die Heimat verlassen und starb, sechzig Jahre alt[1]), in der Fremde, im Peloponnes[2]). Die letzte Ruhestätte des einst so gefeierten Mannes war völlig unbekannt[3]). Grund genug, damit Aberglaube und Nationaleitelkeit[4]) die seltsamsten Gerüchte über den Tod des Wundermannes aussannen. Zauberer sterben ja nach der Volksmeinung keines natürlichen Todes, nur wussten die Hellenen nichts von einem Ende, wie es das Mittelalter dem Dr. Faustus und seinen Genossen andichtete. Fromme Gemüter glaubten Empedokles durch die Gottheit entführt[5]), während Skeptiker spotteten, er habe sich in den Aetna gestürzt, damit jenes Gerücht entstünde, sei aber, als der Vulkan eine seiner ehernen Sandalen auswarf, verraten worden[6]).

Obgleich Empedokles nach dem schwerwiegenden Zeugnisse des Aristoteles den Anstoss zur Entwicklung einer Redekunst gab (Bd. II S. 34), blieb er als Schriftsteller bei der poetischen Einkleidung, die zu seinem Gebahren besser stimmte[7]). Das Pausanias gewidmete Hauptwerk fasste in etwa zweitausend auf zwei Bücher verteilten Versen die empirischen Naturkenntnisse des Philosophen und seine Theorie der Weltentstehung

---

1) Aristoteles und Herakleides bei Diog. 52. 74 (77 Jahre nach Favorinus § 73, 109 nach anderen § 74, was von seinem Genossen Gorgias entlehnt ist, Diels a. O. S. 39). Diels setzt den Tod in das Jahr 424; nach Steinhart beteiligte sich der Philosoph 425 am Kriege gegen die Athener, aber bei Diog. 52 (aus Apollodoros) handelte es sich wohl um einen Namensvetter, den man bei Philistos 415/4 erwähnt las.

2) Timaios bei Diogen. 67. 71.

3) Timaios bei Diogen. 72.

4) Das sicilische Megara wies ein Grab des Philosophen auf (Favorinus bei Diogen. 77).

5) Herakleides bei Diogen. 67. 68.

6) Schon Timaios kämpfte gegen diese später unaufhörlich wiederholte Fabel an (Diogen. 71).

7) Die Fragmente sind gesammelt bei Sturz (S. 25 A. 1), Peyron (S. 24 A. 4), Karsten (S. 24 A. 4) Bd. II, Gaisford im dritten Band der poetae minores Graeci, Heinrich Stein Empedoclis Agrigentini fragmenta, Bonn 1852 und Mullach am Anfange der Fragmenta philosoph. Graec. Bd. I. Paris 1860; Nachträge und Besserungen gibt Diels Hermes 15, 161 ff. Siehe auch Hesych. u. ἀγέννητα u. s. w.

zusammen[1]). Vielleicht noch bekannter waren die καθαρμοί, ein über die mystischen Reinigungen handelndes Gedicht von dreitausend Versen in drei Büchern[2]), dessen Echtheit trotz seines auffallenden Inhalts durch Aristoteles gesichert scheint[3]). Ausserdem gab es ein medicinisches Lehrgedicht von sechshundert Versen[4]). Alles übrige gehörte entweder einem jüngeren Empedokles, wie die Tragödien[5]), oder war untergeschoben, wie die Πολιτικά[6]) und wahrscheinlich auch die unbedeutenden Epigramme auf den Arzt Akron, der zur Zeit der grossen Epidemie in Athen wirkte[7]), und seinen Freund Pausanias[8]). Eine merkwürdige Ueberlieferung versichert, Empedokles' Schwester oder Tochter habe die Manuskripte ihres Vaters verbrannt. Aehnliches ist allerdings schon oft vorgekommen, aber woher wusste der Erzähler die Titel der vernichteten Entwürfe[9])?

Trotz des unpoetischen Stoffes[10]), wiewohl sein System in Liebe und Hass der Elemente eine anmutsvolle Idee birgt, entwickelte Empedokles ein nicht unbedeutendes dichterisches

---

1) Ueber Pausanias Diogen. 61, der deshalb für sein παιδικά galt (Aristippos und Sopatros § 60); Titel: φυσικά Aristot. meteor. 4, 4 p. 381 b 32. περὶ φύσεως Diogen. 60. 77. Galen. ad Hippocr. π. φύσιος ἀνθρ. 1 t. V. p. 1, περὶ φύσεως τῶν ὄντων Suidas; Abteilungen: κοσμοποιία Aristot. phys. 2, 4 p. 196 a 22. Simplic. in Arist. phys. p. 74 b, περὶ νείκους Tzetz. in Lycophr. 507; περὶ ζώων ἰδιότητος Aelian. hist. anim. 16, 29, περὶ λίθων bei Psellos; Umfang: Diogen. 77 im Zusammenhalt mit Suidas (die Variante βιβλία δύο wird durch Tzetz. Chil. 7, 523, der das dritte Buch der καθαρμοί citiert, widerlegt).

2) Ueber den Umfang s. die vorige Anmerkung; ὕμνοι heissen sie Menand. de encom. 2. Philostr. vit. Apoll. 8, 7, 6.

3) Aristot. rhet. 1, 13 p. 1373 b 14.

4) Diogen. 77.

5) Herakleides ὁ Σαραπίωνος bei Diogen. 58, nach Suidas sein Tochtersohn; Jugendarbeit des Philosophen nach Neanthes § 58.

6) Diogen. § 58.

7) Schon Timaios bekannt (Diogen. § 65, vgl. Bergk poetae lyr. Gr. II[4] 260); Plutarch. Is. et Os. 79. Suidas u. Ἄκρων.

8) Diogen. § 61.

9) Περσικά (bei Aristot. probl. 21, 22 wird richtig φυσικοῖς hergestellt) oder Ξέρξου διάβασις, was Anlass gab, Empedokles in Synchronismus mit dem Perserkriege zu bringen (Gellius 17, 21, 14) und προοίμιον εἰς Ἀπόλλωνα (Hieronymos § 57).

10) Vgl. Aristot. poet. 1 p. 1447 b 18 und Spätere.

Können[1]), wobei sein Studium Homers[2]) treffliche Früchte trug. In der Erfindung von Bildern und Beiwörtern bewährte er eine glückliche Selbständigkeit[3]). Die erhaltenen Reste weisen einen gewandten, für den ernsten Gegenstand beinahe zu flüssigen Versbau auf, weiss doch der Philosoph beispielsweise die Cäsuren zu rhythmischer Malerei zu verwenden[4]). Da sich die Dichtungen im allgemeinen mehr durch Kraft als durch Anmut auszeichneten[5]), wurde Empedokles den Vertretern des herben strengen Stils beigesellt[6]). Der Klarheit that z. B. die Vorliebe für die Tmesis, welche auf Empedokles' Bewunderer Lucretius überging[7]), etwas Eintrag.

Das Orakelhafte und der Enthusiasmus seiner Werke übten einen eigenen Zauber aus[8]). Ohne dass Empedokles eine wahre dauernde Schule gründete, wurden die Schriften gerne recitiert und gelesen[9]) und die „Reinigungen" erfuhren sogar die Ehre, vor der olympischen Festversammlung von dem Rhapsoden Kleomenes vorgetragen zu werden[10]). Theophrast, der Epikureer Hermarchos, Xanthos, der Römer Sallustius und Plutarch nahmen die empedokleische Philosophie zum Gegenstand besonderer Untersuchungen[11]); auch Chrysippos interessierte sich dafür[12]).

1) Cic. de oratore I § 50 egregium poema.

2) Aristoteles bei Diogen. 57; ein Beispiel gibt Diels Hermes 15, 167. Ueber die epische Mundart vgl. R. Merzdorf quaestiones Empedocleae in den Commentat. philolog. Scripserunt semin. philol. reg. sodales, Lpg. 1874 p. 41 ff.

3) Vgl. Aristoteles a. O.; Plut. quaest. symp. 5, 8, 2.

4) Diels Hermes 15, 172 Anm.

5) Vgl. Aristoteles a. O.

6) Dionys. compos. verb. 22; Eustath. in Odyss. p. 1881, 27 spricht von δριμύτης.

7) Emil Hallier Lucreti carmina e fragmentis Empedoclis adumbrata, Jena 1857 p. 12.

8) Aristot. rhet. 3, 5 p. 1407a 35, vgl. Theodoret. affect. Graec. v. IV p. 952. Jamblich. vit. Pythag. 104. Simplic. ad Aristot. de coelo 1 p. 32. phys. 1 p. 5b; Araber bei Aug. Müller die griech. Philosophen in der arab. Ueberlief. S. 35.

9) Vgl. Lysias bei Suidas u. 'Εμπεδοκλέους ἔχθρα. Aristot. eth. Nicom. 7, 4 p. 1147a 20; Aristoteles spricht rhet. 3, 5 p. 1407a 36 von Hörern, nicht von Lesern.

10) Dikaiarchos fr. 47 M. bei Athen. 14, 620d.

11) Diogen. 5, 43. 10, 25. 8, 63. Cic. ad Quint. fr. 2, 11, 4. Hippolyt. refut. haer. 5, 20.

12) Galen. in Hippocr. et Plat. dogm. I p. 267.

Lucretius vollends ruft begeistert aus: „Nichts herrlicheres hat das so gesegnete Sicilien hervorgebracht als diesen Mann"[1]. Selbst über Details wurde noch im zweiten Jahrhundert debattiert[2]. Als aber der römische Staat damals bestimmte Philosophenschulen privilegierte, begann der einsame Forscher in den Hintergrund gedrängt zu werden und so konnten schon im fünften Jahrhundert die gelehrten Philosophen seine Schriften nicht mehr auftreiben[3]; immerhin besassen noch die Araber das Hauptwerk in Uebersetzung[4] und rechneten nach Anleitung ihrer syrischen Lehrer Empedokles zu den fünf Säulen der Philosophie[5]. Darum ist es von vornherein nicht ganz unglaublich, dass Aurispa im fünfzehnten Jahrhundert Empedokleisches aus Griechenland mit sich brachte[6].

Es erging aber dem Nachlasse des Empedokles ähnlich wie dem Demokrits: Untergeschobenes drängte die echten Erzeugnisse seines Geistes zurück. Schon frühzeitig im Rufe eines Zauberers[7] und mit den Magiern in Verbindung gebracht[8], musste Empedokles allerlei Curiosa mit seinem Namen decken, die uns nur durch die Araber bekannt sind[9]. Ausserdem führen eine aus Aratos geschöpfte Beschreibung des Tier-

1) I 717 ff. Vgl. Hallier a. O. Alb. Bästlein quid Lucretius debuerit Empedocli Agrigentino, Pr. v. Schleusingen 1875.

2) Gellius 6, 11, 10. Daher stehen im Wörterbuch des Diogeneianos-Hesychios zahlreiche empedokleische Glossen (s. z. B. Blass Jahrb. f. Phil. 127, 19).

3) Joh. Philoponus in Aristot. de gener. anim. fol. 17.

4) Hadschi Khalfa V p. 144.

5) Aug. Müller a. O. S. 32. 34; über seine orientalischen Anhänger belehrt uns eine arabische und eine rabbinische Stelle bei Sturz I p. 12.

6) Laut Brief an Ambrogio Traversari (Martène, Vett. scriptorum et monum. . . . amplissima collectio III p. 713), s. dazu Morelli bei Sturz I p. 77 f.

7) Satyros bei Diogen. § 59. Suidas u. ἄπνους. Τερατολογίαι Cedrenus I p. 157.

8) Plin. nat. hist. 30, 9. Philostr. vit. Apoll. I. praef. 2

9) Besonders „über die Auferstehung der Seele" (kitáb el-meád el-ruháni, Hadschi Khalfa V p. 152), s. auch Wenrich de auctorum Graecorum versionibus et comm. Syriacis Arab. Arm. Pers. Lpg. 1842 p. 90 f.; nach den Orientalen war Empedokles ein Zeitgenosse Davids (Hadschi Kalfa I 72. V 144. 152) und nach Abulfaradsch (a. O.) Schüler Lokmans und Lehrer Salomons.

kreises in 168 Jamben[1]) und dreizehn Hexameter über die Planeten[2]) in einigen Handschriften den Namen des sicilischen Philosophen. Von einer medicinischen Prosaschrift, deren Suidas gedenkt, liegen vielleicht noch lateinische Fragmente vor[3]).

In Italien hielt man überhaupt, wie gesagt, an der philosophischen Versmacherei hartnäckig fest, selbst die Pythagoreer entschlossen sich endlich dazu[4]); so kannte bereits Aristoxenos eine „Hadesfahrt des Pythagoras," welche Pythagoras selbst in den Mund gelegt war und den Seelen der Pythagoreer allein ein glückliches Jenseits verhiess[5]). Sonst ist über diese Literatur nichts näheres bekannt, ebenso wenig als über die philosophischen Arbeiten des Atheisten Hippon[6]), welcher, ein Bürger von Samos, zur perikleischen Zeit in Athen und Rhegion auftaucht[7]); von seinen Versen ist bloss ein einziger Hexameter, welcher die Vielwisserei verspottet, erhalten[8]).

---

1) Zuerst von Fed. Morellus, Paris 1586 herausgegeben, dann von Fabricius in der Bibliotheca Graeca I⁴ 814 ff.; auch dem Astronomen Theon zugeschrieben (Maass analecta Eratosthenica p. 140).

2) Sonst Theon oder Hermes beigelegt und oft gedruckt.

3) Der Abrutalus, welcher in einer medicinischen Schrift des Mittelalters erscheint, ist nämlich wahrscheinlich aus der arabischen Schreibung des Namens entstellt (Renan Academie des inscriptions. Comptes rendus 1876 p. 18).

4) Chrysippos (bei Gell. 7 (6), 2, 12) citiert einen Hexameter mit der Einleitung: Διὸ καὶ ὑπὸ τῶν Πυθαγορείων εἴρηται.

5) Schol. Apoll. Rhod. 1, 645, vgl. Rohde Rhein. Mus. 26, 557 f. A. 1; dem Philosophen in den Mund gelegt Diogen. 8, 14; die Tendenz deutet der Komiker Aristophon bei Diogen. 8, 38 an.

6) Schleiermacher gesammelte Werke 3. Abtheilung III 405 ff. Bergk de reliquiis comoediae Atticae p. 164 ff. (anders poet. lyr. Gr. II⁴ 259). Van den Brink variae lectiones, Leiden 1842 p. 36 ff.

7) Die samische Abkunft ist durch Aristoxenos (Censorinus de die nat. 5) gesichert, Rhegion: Galen. philos. hist. 5. Sext. Emp. Pyrrh. 3, 30. math. 9, 361. Hippolyt. refut. haer. 1, 16; irrtümlich Melos (wie Diagoras) Clem. Alex. protr. p. 20 P.; mit Hippasos verwechselt (Bergk a. O. p. 178), gerät er in die Liste der Pythagoreer (Jamblich. vit. Pyth. 267) und heisst Metapontiner (Censorin. de die nat. 5. 7.). Kratinos griff ihn in den Πανόπται an (Schol. Aristoph. Nub. 96. Schol. Clem. Alex. protr. p. 103 ed. Lips., Migne 89, 781d); für einen Atheisten (Athen. 13, 610b. Plutarch. adv. Stoic. 31 u. Sp.) galt er wegen der Worte seiner Grabschrift „Den die Moira im Tode den unsterblichen Göttern gleichmachte" (Clem. Alex. protr. p. 48 P, Alexand. Aphr. in Aristot. met. 1, 3 fol. 6). Aristoteles rechnet ihn zu den φορτικώτεροι (περὶ ψυχῆς 1, 2 p. 405a 2).

8) Athen. 13, 610b.

Seit dem peloponnesischen Kriege scheint der Vers, abgesehen von Spruchdichtungen, der Philosophie nicht mehr genügt zu haben, und sie hatte nun ohnehin keinen Grund mehr, ihn vorzuziehen. War doch die bereits ausgebildete Prosa in ganz anderem Masse zum deutlichen Ausdruck der spitzigsten Gedanken befähigt und dem Gebildeten nicht weniger anziehend als die Lehrdichtung.

Da die Vertreter der Fachwissenschaften gewiss nicht verkannten, wie grossen Wert das Metrum für die gedächtnismässige Aneignung besitzt, und auf ein solches mechanisches Hilfsmittel noch nicht verächtlich herabsahen — der Sophist Euenos wandte thatsächlich Memorierverse an[1]) — begegnen wir neben den im vierzehnten Kapitel des zweiten Bandes besprochenen Prosawerken einer wenn auch kleineren, aber doch nicht unbedeutenden Zahl von Lehrgedichten. Zumal die Astronomie, welche an Hesiod gewissermassen einen poetischen Leitstern hatte, war glänzend vertreten, weil der hervorragendste Astronom der klassischen Zeit in Versen schrieb.

Eudoxos von Knidos[2]) war nicht so glücklich wie die meisten seiner gelehrten Zeitgenossen gestellt. Seine ärmlichen Verhältnisse schienen nach damaligen Begriffen die Wahl eines wissenschaftlichen Berufes auszuschliessen, da erbarmte sich der Arzt Theomedon des strebsamen Jünglings und nahm den dreiundzwanzigjährigen mit sich nach dem Piräus, von wo er täglich die Gelehrten Athens und zwar am liebsten Plato aufsuchte[3]); auch den Unterricht des bekannten Pythagoreers Archytas und des sicilischen Arztes Philistion genoss Eudoxos während seiner Lernjahre[4]). Den bedeutendsten Ertrag warf

---

1) Plato Phaedr. 267 a.

2) Im Altertum schrieben über ihn Phanokritos (Athen. 7, 276 f), Diog. Laert. in der Philosophengeschichte VIII c. 8 (hauptsächlich aus Sotion), woraus das meiste entnommen ist, und Philostratos (βίοι σοφιστῶν I 1), wozu ein Artikel des Suidaslexikons kommt; L. Ideler über Eudoxus, Abhandlungen der Berliner Akademie 1828. 1830, Berlin 1831. 1832; Letronne Journal des savants 1840 p. 741 ff. 1841 p. 65 ff. 538 ff.; Allman Hermathena 1884 p. 212 ff. —. Sohn eines Aischines nach Diog. und Suidas.

3) Strab. 14, 656. Plutarch. adv. Colot. 32. Athen. 7, 276 f. Diog. Philostr. Procl. in Euclidem prol. II p. 67, 3 Fr.; dagegen Πλάτωνος ἡλικιώτης Suidas.

4) Kallimachos bei Diogen. 86.

ihm aber ein Aufenthalt in Aegypten ab[1]), welchen ihm die Freigebigkeit seiner Gönner ermöglichte; denn Dank einer Empfehlung des Königs Agesilaos erhielt Eudoxos zur priesterlichen Hochschule der Sonnenstadt Zutritt[2]). Nach Vollendung dieser vielseitigen Studien hielt Eudoxos in Kyzikos und anderen Städten der Propontis glänzende Vorträge[3]), auch am Hofe seines Landesherrn Maussollos (377—351) und des jüngeren Dionysios[4]) weilte er; doch der grösste Erfolg ward ihm in Athen zu Teil. Später kehrte Eudoxos nach Knidos zurück, wo man ihm hohe Ehren erwies und die Revision des städtischen Gesetzbuches anvertraute[5]), und starb bereits im dreiundfünfzigsten Lebensjahre; ungeachtet der Kürze der ihm beschiedenen Zeit hatte er sich durch astronomische und geometrische Entdeckungen unsterblich gemacht[6]).

Diese Leistungen gehören der Geschichte seiner Wissenschaft an[7]). Wir fragen hier nur nach dem Schriftsteller. Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass trotz seines rednerischen Talentes das astronomische Hauptwerk in Versen geschrieben war[8]) und dementsprechend die poetische Aufschrift „Spiegel"

---

1) Strab. 17, 807 (man zeigte damals bei Heliopolis sein Observatorium; nach einigen bei Strab. p. 806 hätte er Plato begleitet). Seneca nat. quaest. 7, 3. Diodor. 1, 96, 2. 98, 4. Diog. u. Philostr.; böswillig ausgelegt Philostr. vit. Apoll. 1, 35 (43).

2) Diogen. § 87; Plutarch Is. et Os. 10 und Favorinus bei Diog. 90 nennen seinen Lehrer Chonuphis.

3) Möglicherweise ist dies nur aus Ps. Plat. epist. 13 p. 360c Ἑλίκων, τὸ δὲ γένος ἐκ Κυζίκου, μαθητὴς δὲ Εὐδόξου erschlossen. Seiner Redegabe wegen rechnet ihn Philostratos zu den Sophisten.

4) Aelian. var. hist. 7, 17; daher nahm Apollodoros Ol. 103 als Blütezeit an (Diogen. 90). Die Angaben des Eusebios (Ol. 89, 3 armen. und Hier. F oder 1 Hieron. A P und Ol. 97, 1) hängen wahrscheinlich mit astronomischen Angaben des Meisters zusammen.

5) Plutarch. adv. Colot. 32. Hermippos bei Diogen. 88. Später konnte man dort seine Sternwarte sehen (Poseidonios bei Strab. 2, 119, vgl. 17, 807).

6) Θεουδής Eratosth. Anthol. appendix 25, 9.

7) Vgl. ausser den S. 32 A. 2 erwähnten Schriften Aug. Böckh gesamm. kleine Schriften III S. 343—448, Schiaparelli (s. Bd. II S. 490, 7) und Unger Philol. 28, 37 f.

8) Plutarch. de Pythiae oraculis 18. Suidas. Nach Vita Arati p. 53, 48 ff. West. (anders p. 59, 28) wäre es in Prosa gewesen und Aratos hätte den Abschnitt über die φαινόμενα in Verse gebracht, aber der Kommentar des

führte [1]). Die Nachrichten über andere Schriften sind ganz verworren [2]). Was ein Papyrus des Louvre als Εὐδόξου τέχνη bietet, ist nicht ein Originalwerk, sondern wahrscheinlich ein Kollegienheft [3]).

Der Astronom Kleostratos von Tenedos, welcher vom hohen Gipfel des Ida den Sternenlauf beobachtete [4]), bediente sich ebenfalls des epischen Versmasses [5]); der Zeit nach ging er wahrscheinlich Eudoxos vor [6]).

Aristoteles spielt in der Poetik auf medicinische Lehrdichtungen an [7]). In der That wird nicht nur ein solches Werk des Empedokles erwähnt, sondern auch der Arzt Peri-

---

Hipparchos (herausgeg. von P. Victorius, Florenz 1561 und in Petavius' Uranologium) zeigt, dass die zwei Schriften sich nicht deckten.

1) Κάτοπτρον Vita Arati p. 53, 49 u. 54, 55 West., ἔνοπτρον Hipparch. in Arat. I p. 171 ed. Petav. (prosaisch de astrologia Probus in Verg. Ecl. 3, 40).

2) Diogenes § 88 sagt bloss: ἀστρολογούμενα καὶ γεωμετρούμενα καὶ ἕτερ' ἄττα ἀξιόλογα. Die 'Οκταετηρίς (Diog. 87 und Suidas) war nach anderen von dem Naxier Kriton (Suidas u. Κρίτων), nach den meisten von Dositheos, einem jüngeren Zeitgenossen des Archimedes, (Censorin. d. nat. 18, 5) verfasst (Unger Zeitrechnung der Griechen und Römer S. 596 nimmt zwei verschiedene Fassungen an); die Unechtheit wies bereits Eratosthenes nach (Achill. Tat. isagog. 19 p. 139 Petav., s. O. Jahn Rhein. Mus. 4, 477 ff.). Ueber die φαινόμενα s. Bd. II S. 491 A. 4; die κυνῶν διάλογοι waren angeblich aus dem Aegyptischen übersetzt (Eratosthenes bei Diogen. § 89); περὶ τῶν ταχυτήτων Simplic. in Aristot. de coelo pag. 120b. Sehr bemerkenswert ist, was Proklos (in Euclid. prol. II p. 68, 7 ff. Fr.) von Eukleides sagt: Πολλὰ μὲν τῶν Εὐδόξου συντάξας. Einige, worunter auch Strabo sich befindet, verwechselten den Knidier mit dem späteren Verfasser einer Geographie (die Verschiedenheit erkannte schon Semler Geschichte der griech. Astronomie bis auf Eratosthenes S. 254), welcher aus Rhodos stammte (Marcian. epist. ad Menipp. 2. Apollon. mirab. c. 24) und auch ein Geschichtswerk verfasste (Diog. 8, 90. Etym. M. p. 18, 57). Die Verwechslung lag schon desshalb nahe, weil auch dieser Aegypten bereist hatte (Plutarch. Is. et Os. 6 a. E.).

3) Notices et extraits de manuscrits XVIII 2 Nr. 1 p. 25 ff. mit Tafel 1—5, vgl. Blass in J. Müllers Handbuch der klass. Altert.-Wiss. I S. 281.

4) Theophrast. de signis aq. et vent.

5) Parmeniskos bei Schol. Eurip. Rhes. 515 (524); ἀστρολογία Lykophron bei Athen. 7, 278b.

6) Jünger als Anaximandros nach Plin. nat. hist. 2, 31 (vgl. Hygin. poet. astr. 2, 13); U. v. Wilamowitz Antigonos von Karystos S. 153 teilt ihn dem sechsten Jahrhundert zu.

7) Poet. 1 p. 1447b 17.

andros soll im vierten Jahrhundert über seine Wissenschaft schlechte Verse gemacht haben [1]).

Auch diese Dichtungsart entging der humoristischen Anwendung nicht. Seit Athen der erste Handelsplatz Griechenlands war, wohin von allen Seiten das Beste und Vorzüglichste griechischer und barbarischer Städte zusammenströmte, bildeten die Gourmands eine förmliche Wissenschaft aus [2]), die anfangs auf vertrauliche Fortpflanzung von Mund zu Mund angewiesen war. Diese Lücke der Literatur füllte in den ersten Jahren des korinthischen Krieges der Leukadier Philoxenos (nicht mit dem berühmten Lyriker zu verwechseln) aus, indem er ein Gastmahl comme il faut in Hexametern schilderte [3]); nach diesem sozusagen epischen Versuche, der ungeheuren Erfolg hatte [4]) und erst durch den unter Alexander auftretenden Matron in Schatten gestellt wurde, kamen systematische Lehrbücher in Versen (γαστρολογίαι), von welchen das des Terpsion, dessen Schüler Archestratos die erste Autorität dieses Gebietes wurde, noch innerhalb die Grenzen des klassischen Zeitalters fällt [5]); nicht viel später als er kann Simos gedichtet haben, weil ihn schon im „Linos“ des Alexis der junge Herakles zum Lieblingsklassiker wählt [6]).

Der Vollständigkeit halber sei endlich der abergläubischen Literatur gedacht, welche in den traurigen Zeiten der nie ruhenden Bruder- und Bürgerkriege, durch das Zunehmen des Zweifels an den Göttern des Staates unterstützt, allenthalben auf empfängliche Herzen traf. Orakelbücher wurden in Hülle und Fülle, wie die aristophanischen Lustspiele zeigen, fabriciert und verbreitet; die orphische Gemeinde erbaute sich an vermeintlichen Schriften des Orpheus, Musaios und Linos, von denen vieles gewiss damals erst entstanden ist.

---

1) Plutarch. apophth. Laced. 'Αρχιδ. 'Αγησιλ. 3.

2) H. C. Eichstad de poesi culinaria, Jena 1831 2 Thle.

3) Berglein de Philoxeno Cytherio, Gött. 1843; Bergk reliq. comoed. Att. p. 210 ff. (er bezieht Arist. Eccl. 1169 ff. auf das Gedicht); Fragmente bei Meineke fragm. comic. Graec. III p. 635 ff. Der Identität der beiden Philoxenos, die Fritzsche Aristoph. Ran. p. 308 behauptet, ist nicht sicher Athen. 4, 146 f.

4) Aristoteles bei Athen. 1, 6d; der Komiker Platon erwähnt das Δεῖπνον Ol. 97, 1 als Neuigkeit (Athen. 1, 5b).

5) Klearchos bei Athen. 8, 337b.

6) Athen. 4, 164b.

III. Kapitel.

Die nicht chorische Lyrik.

Elegie: Archelaos, Melanthios, Dionysios und Ion, Tragiker und Sophisten; Epigramm; Liebeslied; Timokreon; Telesilla; aulödischer und kitharödischer Nomos (Korinna, Phrynis, Timotheos).

Die Perserkriege erweckten keinen Kallinos, geschweige denn einen Tyrtaios, wiewohl die Elegie an Dichtern reich und des allgemeinen Entgegenkommens sicher war. Nach der Schlacht von Marathon stellte der athenische Staat für eine die gefallenen Bürger preisende Elegie einen Wettbewerb an, wobei ein Simonides und ein Aeschylus um den Sieg rangen[1]; doch waren ihre Gedichte mehr durch den Namen der Verfasser berühmt als wahrhaft volkstümlich. Simonides besang die Helden von Plataiai ebenfalls in elegischen Versen[2].

Die am meisten bewunderte Leistung der klassischen Elegie, Antimachos' Lyde, wurde bereits gewürdigt (S. 15). Als Lied der Trauer fasste auch der athenische Philosoph Archelaos (durch seinen Schüler Sokrates berühmt) die Elegie, als er an Kimon beim Tode seiner Gemahlin ein Gedicht richtete[3]. Denselben tapferen Helden besang Melanthios nach seinem Tod, während er an den Lebenden heitere Elegien gerichtet hatte[4]. Die Elegie war ja bereits überwiegend dem Weine und der Liebe geweiht.

---

1) Vita Aeschyli Z. 45 ff. West.; vgl. C. Göttling de Aeschyli et Simonidis epigrammatis in pugnam Marathoniam, Progr. der Univ. Jena 1859, deutsch in: Gesammelte Abhandl. II (1863) S. 151 ff.

2) Plutarch. malign. Herod. 42 (Bergk III[4] 424 f.).

3) Panaitios bei Plutarch. Cim. 4.

4) Bergk poetae lyr. Gr. II[4] p. 258; fr. 1; fr. 3.

In dem nämlichen Sinne dichteten zwei Dilettanten, der athenische Politiker Dionysios, welchen der Volkswitz den Kupfernen (Χαλκοῦς) zubenannte, seitdem er einige Jahre vor dem peloponnesischen Kriege die Kupfermünzen eingeführt hatte[1]), ein nicht sonderlich geschmackvoller Schriftsteller[2]), und der vielseitige Chier Ion[3]). Hervorragende Tragiker verfassten gelegentlich eine oder die andere Elegie, ohne dadurch ihrem Lorbeer ein neues Blatt einzufügen oder auch nur durch ihren berühmten Namen die Erhaltung dieser Parerga zu vermitteln[4]).

Zum Schlusse fiel die Elegie in die Hände der Sophisten, wo sie einen docierenden Ton annahm. Sokrates paraphrasierte in seinen letzten Tagen äsopische Fabeln in Distichen[5]); Kritias gebrauchte die elegische Form, um Reisefrüchte und politische Expektorationen mit trockener Breite einzukleiden[6]), während der aus Plato bekannte Sophist Euenos von Paros[7]) moralische Lehren vortrug[8]).

---

1) Osann Beiträge zur griech. und röm. Literaturgeschichte I S. 79 ff. Welcker kleine Schriften II S. 218 ff.; Fragmente bei Bergk II⁴ p. 262 ff.; er führte die Kupfermünzen ein (Hultsch griech. und röm. Metrologie S. ² 227 f.) und war bei der Anlegung der Kolonie Thurioi beteiligt (Plutarch. Nic. 5. οἱ δὲ bei Phot. u. Θουριομάντεις).

2) Aristot. rhet. 3, 2 p. 1405a 32; die Gedichte waren noch zur Zeit Plutarchs erhalten (Nic. 5).

3) Fragmente bei Bergk II⁴ p. 251 ff.

4) Aeschylus ἐλεγεῖα nach Suidas, vgl. S. 36 A. 1. Plutarch. quaest. symp. I 10, 3; Sophokles ἐλεγεία Suidas (Bergk II⁴ p. 243 f.); der jüngere Sophokles ἐλεγεῖαι Suidas; Euripides ἐπικήδειον auf die Vernichtung der sicilischen Expedition Plutarch. Nic. 17; von Agathon ist es hingegen sehr zweifelhaft, ob ein Distichon bei Stobaios ecl. phys. I 8, 16 (Bergk II⁴ 268) ihm gehört, s. Wachsmuths Ausgabe Bd. I adn. zu p. 95, 13. 96, 4.

5) Plat. Phaed. p. 60d; später war höchstens eine Fabel erhalten (Diog. 2, 42, wo der Anfang mitgeteilt ist; Suidas).

6) Bergk II⁴ 279 ff.

7) Die Identität ist durch Eratosthenes (bei Harpocr. s. v., excerpiert bei Photios = Suidas) gesichert; Blüte Ol. 80, 1 nach dem armenischen Eusebios. Vgl. Fr. W. Wagner de Euenis poetis elegiacis eorumque carminibus, Breslau 1838; Fr. Schreiber disp. de Euenis Pariis poetis elegiacis, Göttingen 1839; J. Cäsar Ztsch. für Altertumsw. 1838 Nr. 145; Benndorf de anthol. Gr. epigramm. quae ad artes spectant p. 16 f.; Bergk II⁴ 271 ff. Die Scheidung zwischen dem Eigentum des Pariers und des späteren Euenos aus Askalon dürfte kaum möglich sein.

8) Fragmente bei Bergk II⁴ 269 ff., s. o. S. 32; dass noch Menander ihn σοφός nannte (Auson. cento nupt. am Ende), stimmt zur Fortpflanzung seiner Gedichte.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass die nämliche Zeit auf metrische Künsteleien verfiel: So stellte Dionysios den Pentameter an die erste Stelle [1]), wogegen ihn Kritias in einem Verse durch den iambischen Trimeter ersetzte [2]). Derselbe Geist der Nüchternheit und Gesuchtheit, durch welchen das Epos angekränkelt ward, hat die Elegie so gründlich zu Boden gedrückt, dass im vierten Jahrhundert vor Aristoteles und Philiskos nicht ein einziger Elegiker auch nur mit Namen genannt wird.

In dem Masse wie die Elegie sank, stieg die Miniaturelegie, das Epigramm, empor. In einem Zeitalter da eine Fülle der herrlichsten Bauten entstand, da alle Tempel und Plätze mit kostbaren und künstlerischen Weihgeschenken sich füllten, da man verdiente Tote fast vergötterte, da eine Künstlerhand selbst das Grab des Privatmannes anmutig schmückte, waren die Aufschriften eine Beigabe, auf deren zierliche Form man nicht unbedeutenden Wert legte. Bekanntlich verschmähte es der berühmte Simonides nicht, sowohl für Staaten als für Einzelne einige Distichen, welche teils auf Gräbern teils auf Weihgeschenken angebracht wurden, zu verfertigen, mögen auch die Späteren alle auf den Perserkrieg und überhaupt auf das ganze Zeitalter bezüglichen Epigramme ohne eine Spur von Kritik mit dem gefeierten Namen versehen haben [3]). Wenn Simonides allein dies alles geschrieben hätte, müsste er ein dürftiges Talent besessen haben; so vieles kehrt wieder [4]). Auch viele andere Namen von gutem Klange zieren erhaltene Epigramme: Pindar, die drei Meister der Tragödie und Chai-

---

1) Athen. 13, 602c.

2) Fr. 3, 2.

3) Em. Aug. Junghahn de Sim. Cei epigrammatis quaestt., Progr. des Luisenstädt. Gymn. Berlin 1869; Kaibel Rhein. Mus. 28, 436 ff.; Adolf Menk de Anthologiae Palatinae epigrammatis sepulcralibus, Marburg 1884 p. 30 ff. Bergks Sammlung (poet. lyr. Gr. III^4 p. 426 ff.). wimmelt von unechten Epigrammen, z. B. werden epigr. 91 und 92 durch Herodot evident als unecht erwiesen; Anthol. Palat. 13, 28 ist attisch, s. U. v. Wilamowitz Hermes 20, 62 ff.; epigr. 105 (Anthol. 7, 258) ist einem inschriftlichen Epigramm nachgebildet (Br. Keil Hermes 20, 342 ff.); über ep. 146, s. Kaibel Rhein. Mus. 28, 454.

4) Ueber die Formelsprache der Epigrammes. Menk a. O. p. 8 ff.; über Imitation der Simonidea Kaibel epigrammata Graeca ex lapidibus collecta p. 693.

remon, Antimachos, Timokreon, Epicharmos, Empedokles, Plato und Thukydides [1]). Aber wer wollte sich für die Echtheit dieser meist unbedeutenden Sinngedichte verbürgen?

Nicht bloss nahm die Wertschätzung des Epigramms zu, auch im Charakter desselben ging eine tiefe Veränderung vor. Ursprünglich enthält es nur Dinge, welche ebenso gut, wenn auch nicht ebenso schön in Prosa gesagt werden könnten. Schon damals als Hipparchos auf den Hermensäulen moralische Sentenzen anbrachte, lockerte sich der Zusammenhang von Aufschrift und Denkmal [2]). Als vollends der witzreichste Mann Griechenlands dieser Gattung näher trat, da drang ein anderer Geist hinein, unterstützt von dem Zeitgeschmacke, der geistreiche Pointen liebte. Schon an den Inschriften von Thermopylä zeigt sich diese Wandlung recht deutlich. Während die bäurischen Lokrer noch im alten referierenden Stile schreiben:

Τούσδε ποθεῖ φθιμένους ὑπὲρ Ἑλλάδος ἀντία Μήδων
μητρόπολις Λοκρῶν εὐθυνόμων Ὀπόεις,

worin höchstens das Wort ποθεῖ etwas sentimentales hat, trägt die Grabstele der Spartaner die berühmte Inschrift:

Ὦ ξεῖν' ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε
κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

Die Heimat der Toten ist hier fein umschrieben, ihr Lebensende als bekannt vorausgesetzt und dafür das Motiv der Gesetzestreue hervorgehoben. Wir müssen, schon weil die Unsicherheit des Materials entschiedene Ergebnisse ausschliesst, darauf verzichten, das allmälige Aufkommen „epigrammatischer“ Zuspitzung zu verfolgen, und können nicht einmal die Frage beantworten, wann das Epigramm ausschliesslich Aufschrift zu sein aufhörte, und die heute übliche Bedeutung annahm. Hier geben nur die mythographischen Epigramme des Aristoteles einen ziemlich festen Stützpunkt ab, vorher jedoch liegt alles im Dunkel, weil zu wenige verlässige Epigramme vorhanden sind. Immerhin scheint so viel sicher, dass Simonides mit dieser Emancipation nichts zu thun hat [3]). Die Entwicklung

1) Bergk I⁴ 479. II⁴ 239 ff.; nach Bergk p. 267 ist unter Thukydides der Dichter dieses Namens (Bd. II S. 404, 6) zu verstehen.

2) Trotzdem hiess der Epigrammendichter noch später auch ἀναθηματικός (Is. Tzetz. proleg. in Lycophr. p. 249 ed. Müller).

3) Epigr. 167 und 171, wozu 172 und 173 gehören, werden als Impro-

wird in der Weise vor sich gegangen sein, dass zunächst beim Tode berühmter Männer poetische Freunde einen kurzen Nachruf in Form einer Grabschrift auf sie dichteten, ohne dass sie damit dem Steinhauer etwas zu thun gaben. Anhänger der Sophisten mögen dann, wenn sie etwas bedeutendes knapp zusammenzudrängen (Bd. II S. 18. 52) und aus der Person eines Helden der Sage heraus zu sprechen (Bd. II S. 55) sich übten, neben der Prosa gelegentlich die metrische Form versucht haben. Letzteres Bemühen leitete zu den Grabschriften von Heroen, wie wir sie bei Aristoteles finden, wogegen ersteres jedwede Verbindung mit dem historischen Ausgangspunkt aufhob und das Epigramm zum blossen geistreichen Impromptu stempelte; falls man damals noch die Verwandtschaft des Epigramms mit der Elegie empfand, gewann es vielleicht zuerst die weiten Gebiete der Liebe und der Weinseligkeit, um sich dann aller einengenden Regel ledig zu ergehen. Weil also das Epigramm damals erst allmälig aufhörte, nicht mehr als ein wenig bedeutendes Gelegenheitsgedicht zu sein, gab es vorläufig noch keinen eigentlichen Epigrammatiker [1].

Die iambische Poesie, in deren Grenzen das jüngere Epigramm teilweise eingriff, wurde durch die Komödie aufgesogen [2], obgleich Archilochos und Hipponax fortdauernd die Gunst der Griechen genossen [3]. Da der Epiker Diphilos Hipponax' Manier folgte (Bd. I S. 283) [4], war der Komiker Hermippos [5] der einzige Verfasser reiner Jamben und Tetrameter und gerade dies bestätigt, dass der Jambus an der

---

visationen beim Mahle, folglich als kleine Elegien, bezeichnet; 168 gilt einem Weihgeschenk; 176 ist unklar, das übrige von Bergk III³ 505 ff. zusammengestellte unzuverlässig.

1) Jacobs will Hegesippos, einen Dichter der Anthologie, dieser Periode zuweisen; Anthol. 7, 21 und 22 gehören nach Sternbach meletemata Graeca p. 116 dem Sokratiker Simias, anders Bergk II⁴ 313 f.

2) Aristot. poet. 4 p. 1449a 2 ff.

3) Z. B. wurden die Gedichte des ersteren von dem Zakynthier Simonides öffentlich vorgetragen (Klearchos bei Athen. 14, 620c). Deshalb verbot Aristoteles polit. 7, 17 p. 1336b 20 jungen Leuten das Anhören iambischer Recitationen.

4) Bergk II⁴ 509 versetzt wider alle Wahrscheinlichkeit Hero(n)das in die klassische Zeit.

5) Bergk II⁴ 505 f. Ueber Kerkidas s. u. S. 43 f.

Personalunion mit der Komödie zu Grund ging. Erst nachdem das Lustspiel den ausgelassenen aggressiven Ton aufgegeben hatte, besass der Jambus wieder eine Berechtigung und so fällt das Wiederaufblühen dieses Zweiges in die Zeit der decenteren neuen Komödie.

Das einstimmige Lied wollte ebenfalls nicht recht fortblühen, weil ein hervorragender Vertreter fehlte, welcher das Publikum trotz Alkaios, Sappho und Anakreon dauernd hätte fesseln können. Nicht einmal die alten unerschöpflichen Stoffe: Wein, Liebe, Hass, blieben in demselben Dichter vereinigt, sondern das Spottlied trennte sich ab. Das Trink- und Liebeslied gewann dafür freilich eine grosse Ausdehnung; nahm doch schon im fünften Jahrhundert, wie die Vasenbilder zeigen, das zügellose Nachtleben, zumal bei den Athenern und Joniern, die grössten Dimensionen an. Die musikkundige Demimonde brauchte hiezu ein Liederrepertoire[1]) so gut als die jeunesse doré für ihre Ständchen Arien verlangte. Diesem Verlangen kamen zahlreiche mit Prüderie unbekannte Dichter entgegen, von denen freilich ausser dem Namen verdientermassen so gut wie nichts überliefert ist. Wiewohl keiner den alten Kolophonier Polymnestos (Bd. I S. 292), nach welchem diese Liedergattung Πολυμνήστεια hiess, überbieten und aus den Musikschulen verdrängen konnte, errang doch nächst ihm Gnesippos als Dichter derber Ständchen den Beifall der Lebemänner[2]), Dann nennt man den Tragiker Meletos[3]) und den Rheginer Dithyrambendichter Kleomenes[4]), sowie Oionichos[5]) und Lamynthios von Milet[6]) unter dieser

1) Hieher passt die von Alkiphron epist. fr. 6, 11 p. 96 Herch. geschilderte Scene.

2) In den Komödien Εἵλωτες (Eupolis fr. 39 K.) und Πτωχοί (Chionides?) wird er erwähnt (Athen. 14, 638 d e); die Komiker Telekleides und Hermippos nannten ihn zum Spotte Νόθιππος (Athen. 8, 344 c d), s. U. v. Wilamowitz observatt. critt. in comoediam Graecam selectae, Berlin 1870 p. 27, 8.

3) Epikrates bei Athen. 14, 605 d.

4) Chionides und Epikrates a. O. vgl. Athen. 9, 402 a.

5) Aristoph. Eq. 1287 mit Scholien; bei einem Komiker stand Οἰωνίχου μουσεῖον (Hesych.).

6) Epikrates a. O. Klearchos bei Athen. 13, 597 a (er verfasste ein Lied auf seine lydische Geliebte); vielleicht gehören auch der Liederdichter Xenokrates (Aristoxenos fr. 54 bei Diog. Laert. 4, 15) und der als Ehebrecher

Schaar. Ihre musikalischen Instrumente waren, weil Lydien hiebei einen demoralisierenden Einfluss ausübte, kleinasiatische und gestatteten eine bunte Koloratur der Begleitung[1]; indes gab es auch erotische Lieder in dorischer Tonart[2]), womit wahrscheinlich Bakchylides' Gedichte gemeint sind. Die Popularität des Liebesliedes drückte am Ende des klassischen Zeitalters der vielberufene Maler Pausias in einem Bilde aus, wo Eros Bogen und Pfeil mit der Lyra vertauscht hat[3]). Oder wollte er den Gedanken personificieren, welchen Euripides in die Worte gekleidet hatte: „Eros macht zum Dichter, auch wem die Muse vorher fern geblieben"[4])? Von solchen improvisierten Dichtern weiss die Literaturgeschichte sonst allerdings nichts zu vermelden.

Es verging nicht lange Zeit, so verfielen solche Sänger auf den schlimmen Scherz, die feierlichen Weisen eines Terpandros und Phrynichos zu obscener Travestie zu missbrauchen. Hätten die Griechen nicht Oinopas, der jenen Einfall zuerst hatte, Beifall geklatscht, würden gewiss nicht der Achäer Polyeuktos und Diokles aus dem verrufenen arkadischen Ländchen Kynaitha[5]), dann bald Telenikos von Byzanz und Argas[6]) denselben bedenklichen Weg betreten haben.

Nicht gleich rasch verflüchtigte sich der Ruhm eines satirischen Lyrikers. Timokreon[7]) gehörte der Bürgerschaft der uralten rhodischen Stadt Jalysos an, bis sie ihn wegen

---

und Lüstling verspottete Kratinos (Schol. Aristoph. Acharn. 856 (849) μελῶν ποιητής) zu dieser Gruppe. Dass die Flötenbläserin (?) Charixene, welche in Komödien vorkommt, Gedichte gemacht habe (einige bei Etym. M. pag. 367, 22. Eustath. in Il. p. 326, 45), ist nicht glaublich.

1) Ἰαμβύκη und τρίγωνον (abgebildet in der Hand einer Hetäre von einem Vasenmaler Museo Borbon. V 51 = Baumeisters Denkmäler des klass. Altert. Abb. 391 S. 365), s. Εἵλωτες a. O.

2) Plutarch. mus. 17.

3) Pausan. 2, 27, 3.

4) Eurip. fr. 666.

5) Aristoxenos bei Athen. 14, 638b; über die Kynaither s. Bursian Geographie von Griech. II 266 f.

6) Phanias bei Athen. 14, 638c; Argas (die Handschriften bieten Ἀργᾶς, Ἄργας, Ἀργάς) sang bei der Hochzeit des Iphikrates (Anaxandr. Πρωτεσιλ. bei Athen. 4, 131b V. 17).

7) Böckh de Timocreonte Rhodio, ind. lect. von Berlin 1833 = Gesammelte kleine Schriften IV S. 375 ff.

persischer Gesinnung ausstiess, welches Schicksal ihn nach der Befreiungsschlacht von Mykale (479) betroffen haben dürfte. Weil Themistokles, der damals mächtigste Mann Griechenlands, sein Gastfreund war, forderte Timokreon von diesem seine Restitution und, als der athenische Staatsmann sich dazu nicht herbeilassen wollte oder konnte, stellte er in einem leidenschaftlichen Gedichte die Sache so hin, als wenn jenen Timokreons Feinde bestochen hätten (Fr. 1, 5 ff.). Später triumphierte Timokreon schadenfroh über die Verbannung des Gehassten[1]). Die Rhodier hatten ihm indes, soviel wir beurteilen können, durchaus nicht Unrecht gethan, weil der Dichter später in der Residenz des Grosskönigs sich aufhielt[2]). Dass er von Beruf eigentlich ein Athlet war[3]), machte die Aeusserungen seiner Zunge gewiss nicht feiner. Ein witziger Kopf[4]) widmete ihm den spöttischen Nachruf:

Πολλὰ φαγὼν καὶ πολλὰ πιὼν καὶ πολλὰ κάκ' εἰπὼν
'Ανθρώπους κεῖμαι Τιμοκρέων Ῥόδιος.

Timokreons Dichtungen[5]) müssen anfangs weit verbreitet und bekannt gewesen sein, weil Aristophanes[6]) und Plato[7]) darauf anspielen. Später gerieten sie ziemlich in Vergessenheit[8]). Mit Titel werden bloss ein Trinklied (Fr. 8) und Epigramme (Fr. 9) citiert[9]).

Diesem Timokreon träte Kerkidas[10]), der Verfasser von

---

1) Plutarch. Themistocl. 41, vgl. H. L. Ahrens Rhein. Mus. 2, 457 ff.; R. Enger de Timocreontis Rhodii carmine a Plutarcho servato, Posen 1866 (Progr. des Mariengymn.); über das Historische: Kirchhoff Herm. 11, 38 ff.

2) Fr. 3. Thrasymachos bei Athen. 10, 416a.

3) Athen. 10, 415 f. Aelian. var. hist. 1, 27.

4) Man vermutete Simonides in ihm (Anthol. Pal. VII 348 hat von zweiter Hand das Randlemma Σιμωνίδου, daher bei Bergk Nr. 169B); Kirchhoff Hermes 11, 46 A. 1 denkt an Poseidippos. Athenaios 10, 415 f hielt das Epigramm gar für die wirkliche Grabschrift.

5) Fragmente bei Bergk III⁴ S. 536 ff.

6) Didymos bei Schol. Aristoph. Vesp. 1099 (1058).

7) Gorg. 493a, vgl. dazu fr. 6.

8) Die Quelle des Suidas weiss nur mehr von den aus Biographen bekannten Themistoklesliedern.

9) Nach Hephaistion 71 bestand ein ganzes Gedicht aus Versen, welche ein Anapäst und ein Amphimacer bildeten.

10) Κερκίδας oder Κερκιδᾶς (Arcadius 21, 16. Herodian. π. μονηρ. λεξ. 10, 16) geschrieben; Meineke analecta Alexandrina p. 385 ff.; Fragmente bei Bergk II⁴ p. 513—15.

dorischen μελίαμβοι[1]), d. h. Spottliedern in lyrischen Massen, und von gewöhnlichen Jamben und Choliamben[2]) an die Seite, falls er wirklich mit dem berühmten Gesetzgeber von Megalopolis eine Person wäre[3]). Obgleich dieser in der That Vorliebe für Poesie dadurch öffentlich bekundete, dass er das Studium Homers gesetzlich forderte[4]) und angeblich den Anfang der Ilias mit sich begraben liess[5]), kann er trotzdem jene Gedichte nicht gemacht haben, denn wie sollte er von dem Kyniker Diogenes, der höchstens sein jüngerer Zeitgenosse war, wie von einem lange Verstorbenen sprechen[6])? Der Dichter war also gewiss ein anderer Kerkidas und zwar ein Kreter, welcher zur Schule der Kyniker gehörte[7]).

Wohl aber besass die klassische Zeit wahrscheinlich einen zweiten Satiriker an dem Flötenspieler Tellen, dessen Spottgedichte sprichwörtlich waren[8]), trotzdem aber spurlos verschwanden.

Gegenüber der einstigen hohen Blüte des Liedes ist ein bedauernswerter Zustand der Gesunkenheit vom Standpunkte der Moral wie der Poesie wahrnehmbar. In jener Hinsicht wenigstens wurde die Ehre Griechenlands durch eine edle Frau gerettet. Telesilla[9]), einer vornehmen Familie von Argos entsprossen, war durch Kränklichkeit dem Dienste der Musen zugeführt worden, was ihrem Vaterlande zu unverhofftem Segen gereichen sollte; als nämlich einige Jahre vor dem Perser-

---

1) So hat der codex B Schowii bei Stob. flor. 4, 43 (aber statt ὁ μελοποιός Helladios bei Phot. bibl. 279 p. 533b 12 fordert der Zusammenhang ὁ Μεγαλοπολίτης); falsch sind die Lesarten μιμίαμβοι (Stob. flor. 58, 10; solche iambische Genrebilder verfasste Herondas) und ἡμίαμβοι.

2) Athen. 12, 554d.

3) So Athen. 8, 347e. 12, 554d.

4) Porphyrios bei Eustath. Il. p. 263, 35.

5) Ptolem. Heph. bei Phot. bibl. 190 p. 151a 14; vgl. noch Aelian. var. hist. 13, 20.

6) Ὁ πάρος γε Σινωπεύς fr. 2.

7) Diogen. Laert. 6, 76 Κερκίδας ὁ Μεγαλοπολίτης-ἢ Κρής.

8) Ἄειδε τὰ Τέλληνος Dikaiarchos bei Zenob. 2, 15 und die Paroemiographen; Plutarch. reg. et imp. apophth. 20 und Liban. ep. 548 spielen darauf an. Der Fabulist Ptolemaios Hephaistion meint mit τὸ βιβλίον Τέλλιδος jedenfalls ihn (Phot. biblioth. 190 p. 151a 7 ff.).

9) Fr. Neue de Telesillae Argivae reliquiis, Progr. d. Univ. Dorpat 1843.

kriege[1]) eine blutige Niederlage Argos' Mauern von Verteidigern entblösst hatte, rief die Dichterin die Frauen zum Kampfe gegen die Spartaner auf und feuerte, ein zweiter Tyrtaios, alles durch ihre Lieder erfolgreich zum Aushalten an[2]). Wenngleich Herodot, nicht eben ein Freund von Argos, über diese merkwürdige Episode der Kämpfe zwischen Sparta und Argos schweigt[3]), konnten sich die Argiver auf ein Denkmal der gefallenen Frauen, den eigentümlichen Areskultus der Weiber[4]) und ein Reliefbild Telesillas stützen, welche, einen Helm in der Hand und Bücher zu ihren Füssen, vor dem Tempel Aphrodites stand[5]). Ihre Dichtungen sind fast spurlos verschollen[6]), obgleich Metriker[7]) und Lexikographen sie beachteten.

Bei den Festen hatte das Sololied eine bleibende Stätte nur im religiösen Nomos. Im aulödischen Nomos trug bekanntlich zur Musik des Flötenkünstlers ein Sänger den Text vor, während ein Chor die entsprechenden Geberden und Bewegungen machte[8]). Diese Verbindung der drei Künste

1) Vgl. Herod. 6, 76 ff. Nach Pausan. 3, 4 Ol. 64 (s. Curtius griech. Geschichte I⁴ S. 650 Anm. 159), nach Eusebios Ol. 82 (4 arm., 2 Hieron., 1 Hier. A), weil Argos und Sparta Ol. 82, 3 einen dreissigjährigen Waffenstillstand schlossen; vor Pindar nach Fragm. post Censor. 9.

2) Sokrates von Argos bei Plut. mul. virt. 4 übertreibt, während Maxim. Tyr. or. 37, 5 nur von begeisternden Kriegsliedern spricht; s. auch Polyaen. strat. 8, 33 (dazu Melber Jahrbb. Suppl. 14, 683). Pausan. 2, 20, 8. Randglosse zu Procl. in Plat. Tim. 15c u. A.; verworfen von O. Müller Dorier I 173. II 374, 8 und Kägi Jahrbb. Suppl. 6, 446; Duncker Geschichte des Altertums IV 645 f. vermittelt.

3) 6, 76—83; doch ist das Orakel c. 77 ἀλλ'ὅταν ἡ θήλεια τὸν ἄρρενα νικήσασα ἐξελάσῃ nicht anders als auf Telesillas Heldenmut zu deuten.

4) Beides erwähnt Plutarch. a. O., das letztere Lucian. amor. 30.

5) Pausan. 2, 20, 7. 9.

6) Bergk III⁴ 380 f.; fr. 1 redet sie ὦ κόραι an, was natürlich keinen Beweis für Chorlieder abgibt. Fr. 2. 3. 5 und 1. 4 beziehen sich auf Apollo und Artemis.

7) Hephaest. c. 11 p. 33 W.; Fragm. post Censor. 9 minutiores edidit numeros; dies spricht nicht gerade für Chorlieder.

8) Sänger: in Inschriften von Orchomenos (CIG. 1579. 1580 = Larfeld, inscr. Boeot. 24. 25 = Collitz 477. 478) und Plutarch. conjug. praec. 32; Chor: in den Inschriften, Stratonikos bei Athen. 8, 350 f, Plutarch. quaest. symp. 7, 5, 1. Lucian. Harmonides 1, offiziell genannt ἄνδρεσσι (böotisch, vielleicht auch αὐλειταί s. Hesych. s. v.) oder αὐληταῖς ἀνδράσι (Demosth. 21, 156, vgl. 17. 51. Plutarch. Alcib. 1. CIG. 3089), vgl. Reisch de musicis Graecorum certaminibus p. 59.

war zwar bei vielen Festfeiern Griechenlands, auch den Pythien und Panathenäen, anerkannt; weil aber die Athener das Flötenspiel schon früh etwas zurücksetzten (stellte doch bereits Myron die beziehungsvolle Sage von Athene und Marsyas dar), schweigt die Ueberlieferung von dieser Gattung der Lyrik, so dass wir nur wissen, dass der Inhalt des Gesanges der mythischen Zeit entlehnt zu werden pflegte[1]. Beiläufig hören wir, dass die gefeierten Lyriker Timotheos und Philoxenos bei ihrer Lieblingsbeschäftigung des aulödischen Nomos nicht ganz vergassen, indes von eigentlichen Aulöden nichts verlautet.

Dagegen fliessen die Nachrichten über die mannigfachen Wandlungen des kitharödischen Nomos[2] reichlicher. Die alte Form desselben mit sieben musikalischen Sätzen und hexametrischem Texte blieb bis auf Phrynis, den Zeitgenossen des Perikles, in ihren Grundlagen unverändert. Während die Kitharöden, welche am Anfange des fünften Jahrhunderts die Griechen entzückten, über dem Ruhme der jüngeren Neuerer völlig vergessen wurden, verdankt eine Frau ihrem Geschlechte[3] und ihrer eigenartigen die Gelehrten anziehenden Mundart, dass sie von diesem Schicksale ausgenommen blieb.

Die rührigste Stadt des östlichen Böotiens, das durch sein Kunsthandwerk allbekannte Tanagra, wies den Fremden stolz das Bild der einheimischen Dichterin Korinna[4] in Stein und gemalt[5], aber viel glaubwürdiges bekamen jene dabei nicht zu hören[6]. Dafür fabelte man allerlei über ihr Verhältnis zu ihrem genialen jüngeren Zeitgenossen Pindar, wobei sie im

---

1) Vgl. Dio Chrysost. 11, 9.

2) Ueber diesen handelte Hieronymos im fünften Buche des Werkes περὶ ποιητῶν (Athen. 14, 635 f).

3) Kitharödin war auch Glauke (Plutarch. de solertia anim. 18 a. E.).

4) F. Gottl. Welcker de Erinna et Corinna poetriis, Kleine Schriften II S. 145 ff.; vgl. Böckh zum Corpus Inscriptionum Graecarum I p. 720 ff. Zum Namen vergleiche man Κοριννώ (Collitz 599?) und Κόριλλα (Larfeld 134 = Collitz 635); ist Κορρινάδας (Larfeld 219 = Collitz 770) verschrieben? Aber auch in Handschriften, z. B. des Hephaistion steht Κόρριννα. Tanagra war, wie Fr. 20 zeigt, die Heimat; Suidas leitet sie als angebliche Lehrerin Pindars von Theben her.

5) Die Statue war von dem Bildhauer Silanion (Tatian. adv. Graec. 52); über das Gemälde Pausan. 9, 22, 3 (der auch von ihrem Grabe spricht).

6) Nach Suidas hiessen die Eltern Acheloodoros und Prokrateia.

vorteilhaftesten Lichte erscheint, sei es dass sie den noch unklaren Jüngling fördert[1]) oder dass sie über den Meister einmal, nach anderen fünfmal siegt[2]) während Pindar nicht einmal der Ruhm selbstbewussten Gleichmutes bleibt; er soll nämlich seinem Zorn durch das Schimpfwort „Böotisches Schwein" Luft gemacht haben[3]), er, der wiederholt gegen diese sprichwörtliche Herabsetzung seiner Landsleute protestiert hat. In ihrem Eifer vergassen jedoch die guten Gelehrten von Tanagra, dass Korinna selbst in einem ihrer Gedichte (Fr. 21) Murtis, die Dichterin von Anthedon[4]), tadelte, weil sie als Frau mit Pindar in einen Wettstreit sich eingelassen habe.

Ausser Epigrammen legt Suidas Korinna kitharödische Nomen bei, die zusammen fünf Bücher ausmachten[5]) und mythologische Titel, wie „Heimfahrt" (des tanagräischen Heros Orion), „Jolaos" und „Die Sieben vor Theben" trugen[6]). Ausserdem dichtete sie Lieder für die weiblichen Festchöre ihrer Bürgerschaft; ein solcher mag z. B. das Gedicht auf Athenes wunderbaren Schild vorgetragen haben[7]).

Der tanagräische Dialekt, in dem Korinna schrieb, weil

---

1) Vita Pindari Z. 124; Anekdoten bei Plutarch. glor. Ath. 4 p. 347 f. Schol. Aristoph. Ach. 728 (720).

2) Pausan. 9, 22, 3 (Eustath. in Il. Π 711); fünfmal in Theben Aelian. var. hist. 13, 25. Suidas (ὡς λόγος). Die Erzähler bemühen sich, das Urteil der Preisrichter zu erklären.

3) Aelian. var. hist. 13, 25.

4) Plutarch. quaest. Graec. 40 (Μύρτις mit altböotischer Aussprache); sie war also weder die Lehrerin Pindars noch die Korinnas (Suidas). Tatian adv. Graec. 52 erwähnt ihre Statue. Antipatros von Thessalonike (Anthol. Palat. 9, 26, 7) sagt sehr allgemein γλυκυαχέα Μύρτιν. — Die dritte Dichterin Böotiens trug ebenfalls den Namen Korinna und stammte wahrscheinlich aus Thespiä (Suidas); diese, nicht die berühmte erhielt den Beinamen Μυῖα (vgl. Welcker a. O. S. 153 ff.), der sogar ihren wirklichen Namen verdrängte (Suidas Μυῖα, Θεσπιακὴ λυρική, Lucian. muscae encom. 11, verderbt Μόννα bei Grammat. Leid. p. 639). Als Gegensatz schwebte Μέλισσα, wie offenbar die Tanagräerin gleich Sappho und Erinna (Christodor. ecphr. 69) hiess, vor. Welcker will nur eine Korinna zugeben.

5) Νόμοι λυρικοί, vgl. das Citat fr. 9 und dazu Georg. Choerob. in Studemunds Anecdota I p. 56, 12 f.; Fragmente bei Ahrens de dialecto Aeolica p. 277 ff. und Bergk III⁴ p. 543 ff.

6) Κατάπλους 2. 4. Ἰόλαος 5. Ἑπτ' ἐπὶ Θήβαις 6. Sehr unsicher ist Βοιωτός 1. und noch mehr Ἑτεροιουμένων α' Anton. Liberal. 25.

7) Frg. 20. Antip. Thessal. Anthol. 9, 26, 5 f.

sie schon ihr Geschlecht von dem internationalen Wanderleben der griechischen Lyriker ausschloss, verhinderte zwar, dass ihre Werke ausserhalb Böotiens Grenzen populär wurden, aber er gerade war es, der sie vom frühen Untergange rettete, da die Grammatiker an den Dichtungen Korinnas die böotische Mundart studierten, wobei sie leider Handschriften, welche den spätböotischen Vokalismus aufwiesen, benützten [1]). Ein Alexandros verfasste zu den Gedichten einen Kommentar [2]). Noch in der Kaiserzeit waren vielbelesene Männer mit der Böoterin bekannt; solche tadelten an ihr Mangel an Schwung und die Schwerverständlichkeit [3]), doch gab es höflichere Gelehrte, welche der Neunzahl klassischer Lyriker Korinna als zehnte anfügten [4]). Die Liebeslieder Ovids gaben den Anstoss, dass Korinna Phantasiename und Vorbild geistreicher Frauen wurde; die Deutschrussin Elisabeth Kulmann bemühte sich, Korinna nachzudichten.

Der alten Kitharödenmanier hing noch der Philosoph Sokrates an, als er auf Apollo ein Proömium in Hexametern dichtete [5]).

Wiederum war ein Lesbier und zwar diesmal ein Mitylenäer [6]) berufen, in der Geschichte der Kitharödik Epoche zu machen. In Terpanders Familie hatte sich die Kunst auf Aristokleitos, einen Zeitgenossen der Perserkriege, fortgeerbt [7]). Von diesem wurde Phrynis unterrichtet, aber darum blieb er nicht, wie sein Lehrer, an der überkommenen Lehre haften. Phrynis gestaltete nämlich den Rhythmus mannigfaltiger, indem er unter die Hexameter lyrische Masse mischte [8]); in folge dessen reichten die sieben Saiten der terpandrischen Leier für

1) Rich. Meister, die griechischen Dialekte I S. 212.

2) Schol. in Apoll. Rh. 1, 551, s. Maass Deutsche Litt. Ztg. 1887 Sp. 55.

3) Statius silv. 5, 3, 158 tenuisque arcana Corinnae.

4) Bekker Anecd. II p. 751, 26 ff. Isaak Tzetz. proleg. in Lycophr. p. 252, Joh. Tzetz. Anecd. Oxon. III 334, 24 ff.

5) Themist. orat. II p. 27c; Bergk II⁴ 287 f.

6) Proklos bei Phot. biblioth. p. 320b 8. Schol. Aristoph. Nub. 965 (967). Sohn des Kamon, Timotheos bei Plutarch. de se ips. laud. 1. Nach Istros (Schol. Aristoph. a. O.) soll er früher Sklave, zuerst Hierons, dann Aristokleitos' gewesen sein.

7) Schol. Aristoph. a. O.

8) Proklos a. O. Z. 9.

die kompliziertere Begleitung nicht mehr aus[1]). So wenig aber Terpander jenes Instrument erfunden hatte, so wenig war Phrynis der erste, welcher auf neun Saiten spielte; schon die Aegyptier wussten ja mehr als sieben Saiten zu handhaben[2]) und die Gelehrten fanden auch in Griechenland Belege älterer Anwendung[3]). Die konservativen Spartaner wollten allerdings von dem alten Brauche nicht lassen, und liessen, wie man sagt, Phrynis, als er bei den Karneen auftreten wollte, die überschüssigen Saiten wegschneiden[4]). In Athen scheint die Opposition mehr passiv gewesen zu sein, indem wohl die Mehrzahl der älteren Vasenbilder die terpandrische Lyra darstellt[5]); allein zur Zeit des Aristophanes war letztere bereits aus der Mode gekommen[6]). Auf der anderen Saite bestand eine Virtuosität des Mitylenäers darin, dass er mit nicht mehr als fünf Saiten die schwierigsten Kompositionen spielte[7]). Als Dichter soll er frostig gewesen sein[8]). Phrynis' Name ist mit dem perikleischen Zeitalter enge verknüpft, weil er, wie in der Einleitung erzählt ist (S. 3), den ersten Sieg im kitharödischen Wettkampf der Panathenäen davontrug. Wie viele mögen darum gekämpft haben, da Perikles, um möglichst viele anzulocken, den Kitharöden nicht weniger als fünf Preise erwirkte[9]).

Erschien schon Phrynis den Verehrern des terpandrischen Nomos in dem Lichte eines kecken Umstürzlers[10]), so entfesselte

1) Proklos a. O. Z. 10; Nicomach. harm. man. lib. II. p. 35 Meib. weiss nichts davon. Ebenso schreiben Nicomachos (a. O.) und Boethius (mus. I 20 p. 208, 10 Fr.) die Erfindung der neunten Saite dem Pierier Theophrastos oder Prophrastos zu.

2) Wilkinson the manners and customs of the ancient Egyptians, revised and corrected by S. Birch vol. I. bildet p. 476, 242, 1 eine achtsaitige und p. 477, 243 eine zehnsaitige Lyra ab.

3) Artemon bei Athen. 14, 636 e.

4) Plutarch. prof. in virt. 13 a. E. apophth. Laced. p. 220 c; von Timotheos wird fast das gleiche erzählt (Artemon a. O., gefälschtes Dekret bei Boethius de musica p. 182 Friedl.); ohne Namen Dio Chrys. 32, 67.

5) Eurip. Alcest. 446. Jon. 881 dagegen kann ein absichtlicher Archaismus sein.

6) Fr. 659 Kock.

7) Pherekrates bei Plutarch. mus. 30 ἐν πέντε χορδαῖς δώδεκ' ἁρμονίας ἔχων.

8) Schol. Aristoph. a. O. aus Komikern.

9) Inschrift in Rangabés antiq. hellen. 961 = C. J. A. II 965 a.

10) Vgl. Aristoph. Nub. 971.

sein jüngerer Zeitgenosse Timotheos von Milet[1]) einen wahren Sturm gegen sich. Durch ihn erhielt der kitharödische Nomos die endgiltige Fixierung[2]). Seine ersten Nomen waren noch in Hexametern gedichtet, wiewohl der dithyrambische Charakter der Sprache die zukünftigen Neuerungen gewissermassen vorbereitete[3]). Nachdem nämlich Timotheos seine Selbständigkeit errungen hatte, band er sich in den Metren nicht einmal soweit als Phrynis an die Tradition[4]) und statt der sieben- oder neunsaitigen Lyra benützte er bald eine von ihm erfundene elfsaitige[5]) bald die asiatische Mágadis[6]) und ein zwölfsaitiges Instrument[7]), weil er das Anziehende des aulödischen Nomos auf den kitharödischen übertragen wollte[8]); dabei wurde die vielleicht durch lydische Melodien beeinflusste Musik süss und einschmeichelnd[9]), die Sprache durchdrang statt apollinischer Würde und Feierlichkeit dithyrambisches Feuer und Pathos[10]). Selbst den gestikulierenden Chor neidete Timotheos den Aulöden[11]), was bald auch die blossen Kithara- und Flötenspieler nachmachten[12]); freilich bedurfte der kühne Musiker einer mimischen Begleitung schon deshalb, weil er sich die hohe

---

1) Milet ist durch sein eigenes Zeugnis (Plutarch. de se ips. laud. 1), das des Pherekrates (Plutarch. mus. 30) und die Grabschrift (Steph. Byz. u. Μίλητος) gesichert. Der Vater hiess Thersandros (Alex. Aetol. bei Macrob. sat. 5, 22).

2) Proklos a. O. Z. 10 f.

3) Plutarch. mus. 4.

4) Hephaestio p. 66.

5) Nicomach. harmon. manuale II. p. 35 Meib. Dekret bei Boeth. mus. p. 183, 6 Fr. Suidas.

6) Boeth. mus. 1, 20 p. 209, 1. Artemon bei Athen. 14, 636 e.

7) Pherekrates bei Plutarch. mus. 30.

8) Vgl. Plato leg. 3, 700 d.

9) Suidas, vgl. Plutarch. mus. 12; von Neuerungen spricht Fragm. post Censorin. 12 a. E.

10) Plutarch. mus. 4 ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν, vgl. Plutarch. Philopoem. 11 τοῦ περὶ τὴν ποίησιν ὄγκου συμπρέψαντος. Horat. a. p. 216 ff. Die Komiker parodierten dies (Antiphanes bei Athen. 10, 433 c. Anaxandrides 11, 455 f).

11) Clem. Alex. strom. 1, 365 P, 133 S νόμους πρῶτος ᾖσεν ἐν χορῷ καὶ κιθάρᾳ, vgl. Aristot. poet. 1 p. 1447 b 26 ff.

12) Philochoros bei Athen. 14, 638 a; Chares bei Athen. 12, 538 f. Schon Aristoteles poet. 1 p. 1447 a 24 deutet es durch die Worte καὶ ῥυθμῷ an.

Aufgabe stellte, Vorgänge der Natur, z. B. einen Sturm, musikalisch zu malen[1]). Wie es nicht anders möglich war, erntete der radikale Neuerer, „der rothaarige Milesier“[2]), von den einen Hohn und Anfeindung[3]), von anderen überschwängliche Bewunderung, z. B. belohnte ihn die Bürgerschaft von Ephesos für einen Hymnus auf ihre Stadtgöttin mit einer Ehrengabe von tausend Goldsekeln[4]). Der König Archelaos lud, wie er sich für alle Berühmtheiten Griechenlands interessierte, Timotheos an seinen Hof[5]); ohne Zweifel versuchte der ältere Dionysios dasselbe, denn Timotheos beschloss erst 357 in einem Alter von mindestens neunzig Jahren sein Leben[6]).

Die Werke des musikalischen Revolutionärs[7]) füllten achtzehn Rollen und umfassten ausser 36 Vorspielen (προνόμια) von durchschnittlich etwa dreissig Versen[8]) im ganzen achttausend Verse, nämlich 19 kitharödische Nomen, 8 διασκευαί (Umarbeitungen?), 18 Dithyramben, 21 Hymnen und Loblieder, wozu Suidas einzelne Titel (Artemis[9]), Perser[10]), Nauplios, die Söhne des Phineus, Laertes) fügt. Andere Titel sind: Semeles Wehen[11]), der rasende Aias (ein Dithyrambos)[12]), der Kyklope[13]), Niobe[14]), Elpenor und erst kürzlich ist ein Nomos, „Klage des Odysseus“, gesichert worden[15]).

1) Athen. 8, 338 b, ebenso das Jammern der gebärenden Semele, Stratonikos bei Athen. 8, 352 a.

2) Pherekrates bei Plutarch. mus. 30.

3) Pherekrates a. O. Plutarch. de aud. poet. 4 a. E. = superstit. 10.

4) Alex. Aetol. bei Macrob. saturn. 5, 22.

5) Plutarch. Alex. virt. II 1. reg. apophth. Ἀρχελ. 4. Steph. Byz. und Μίλητος; dort soll er Euripides die Grabschrift verfasst haben.

6) Marmor Parium ep. 88 (76); 97 Jahre gibt Suidas an.

7) Vgl. Suidas u. Steph. Byz. u. Μίλητος; Fragmente bei Bergk II⁴ 619 ff.

8) Bernhardy II 1, 754 schreibt sie dem Flötenspieler Timotheos zu, welcher bei Alexander dem Grossen lebte (Chares bei Athen. 12, 538 f u. A.).

9) Ein Sololied nach Plutarch. (s. A. 3).

10) Nach Plutarch. Philop. 11 und Pausan. 8, 50, 3 ein kitharödischer Nomos.

11) S. A. 1, Dekret bei Boethius de musica p. 182; (das gleiche Thema behandelten Flötenspieler, Dio Chrysost. 78, 32).

12) Lucian. Harmonid. 1.

13) Vgl. Susemihl Rhein. Mus. 35, 486 ff.

14) Dithyrambos nach Lübbert de Pindari carminibus dramaticis p. 18 ff.

15) Durch einen Papyrus Rainer, s. Gomperz Anzeiger d. philos. hist. Klasse d. Wiener Akad. 1886, 10. Febr. u. Jahrbb. f. Phil. 133, 771 ff.; vgl. Aristot. poet. 15. 26, Ὀδυσσείας δ' Origenes bei Etym. Magn. p. 630, 42 ff.

Nach dem Tode des Musikreformators verstummte die Opposition und man rechnete ihn einstimmig zu den Klassikern seiner Kunst, weshalb in Athen und an anderen Orten Timotheos' Dithyramben immer wieder aufgeführt wurden[1]) und unter den Statuen der berühmtesten Schriftsteller, welche die Bibliothek von Pergamon zierten, den neuesten Ausgrabungen zufolge die des Timotheos nicht fehlte. Nicht einmal in der Kaiserzeit erfuhr sein Ruhm eine Minderung[2]), wenn schon Polyidos' Manier beliebter war[3]).

Von den Kitharöden, welche mit Timotheos nicht konkurrieren konnten, zieht ein geistreicher Mann, der, als Musiker nicht so schöpferisch[4]), das unstäte Zigeunerleben dieser Virtuosen auf das beste vor Augen führt, unsere Aufmerksamkeit auf sich; der Athener Stratonikos durchzog, bald als Kitharöde auftretend, bald die Kithara allein spielend, bald auch die Theorie der Musik und Komposition lehrend[5]), die kleinasiatischen Seestädte und Inseln von Phaselis an bis hinauf nach Herakleia und die thrakische Küste von Byzanz bis Makedonien[6]). Im eigentlichen Griechenland trat er bei den Volksfesten auf[7]), doch ebenso sehr war er in halbbarbarischen Fürstenpalästen, wie bei dem pontischen Könige Berisades und Euagoras' Sohn Nikokreon zu Hause[8]). Doch bei diesem stürzte ihn die vorlaute niemand schonende Zunge in das Verderben: Durch eine Aeusserung gereizt, brach die gewaltthätige Natur

---

1) Ἀισμα—'Ελπήνωρ Τιμοθέου erscheint zweimal auf einer athenischen Choregeninschrift von 320/19 (U. Köhler Mitteil. des deutschen archäol. Inst. in Athen 10, 231 ff.); CIG. 3053 = Le Bas Asie Mineure 81. Lucian. Harmonid. 1. Pausan. 8, 50, 3.

2) Diodor. 14, 46 a. E. (und zwar rechnet ihn dieser zu den Klassikern des Dithyrambos). Dio Chrysost. 32, 61.

3) Plutarch. mus. 21.

4) Ueber das von ihm eingeführte spricht Athen. 8, 349 de.

5) Aus Athen: Phanias bei Athen. 8, 352 c; Kitharöde: Machon bei Athen. 8, 349 de; Kitharist: Klearchos bei Athen. 8, 349 f, vgl. 347 f. 348 d; Lehrer: Athen. 8, 348 d. 352 a. Phanias bei Athen. 8, 352 c.

6) S. die Anekdoten im achten Buch des Athenaios p. 349 f — 352 b.

7) Z. B. in Sikyon Ath. 8, 351 e f. 352 b; Aufenthalt in Korinth: Machon 349 d.

8) Machon bei Ath. 8, 349 d f; natürlich nicht auch bei einem Ptolemäer, wie Capito 350 c behauptete.

des Fürsten unter dem dünnen Firnis isokrateischer Bildung hervor und Stratonikos wurde kurzweg bei Seite geräumt[1].

Wo sind die anderen Leuchten der Kitharödik geblieben, der Thebaner Kleon, welcher doch „mehr Kränze als je ein Sterblicher empfing“, wie die Inschrift seiner Statue versicherte[2], Aristonus, sechsmal pythischer Sieger[3], Amoibeus, der in Athen für jedes Koncert ein Talent bekam[4], der bei den Pythien, Karneen und Panathenäen von Nike begünstigte Exekestides[5] und vollends die lange Reihe weniger hervorragender oder weniger glücklicher Musiker[6]? Dem Kitharöden flocht in Wahrheit die Nachwelt keine Kränze, denn nur dem Meister ersten Ranges bewahrte sie ein dauerndes Andenken. Aber weil die Kitharöden allem Anscheine nach den Text sehr nebensächlich behandelten, dauerten die vorzüglichsten Lieder besten Falls bis zur Aufhebung der hellenischen Feste, mit anderen Worten so lange sie gesungen und gespielt wurden; Leser fanden sie nicht.

---

1) Er wurde nach Phanias a. O. 352 d vergiftet, nach Machon a. O. nächtlicher Weile in das Meer geworfen.

2) Athen. 1, 19 b; er trug den Beinamen Βοῦς (Machon bei Athen. 8, 349 c).

3) Plutarch. Lysand. 18.

4) Aristeas bei Athen 14, 623 d.

5) Aristoph. Av. 11 mit Scholien.

6) Zufällig sind noch folgende Namen erhalten: Alkaios Eupolis fr. 280 bei Schol. Aristoph. Thesm. 162; Arignotos Aristoph. Eq. 1277 ff. Vesp. 1275 ff. Aischines bei Athen. 5, 220 b; Chairis Pherekrates bei Schol. Aristoph. Av. 858; Dexitheos Schol. Aristoph. Acharn. 11 (Πυθιονίκης); Kaladas Pausan. 1, 8, 4 (s. dazu Milchhöfer Baumeisters Denkm. des klass. Alterth. I. S. 165); Meles (Sohn des Peisias und Vater des bekannten Kinesias) Pherekrates a. O.; Moschos Aristoph. Acharn. 13 mit Scholien; Nikon Aristot. rhet. 3, 11 p. 1412 a 34; Propis von Rhodos Klearchos bei Athen. 8, 347 f.

IV. Kapitel.

Chorlieder.

Das Chorlied im Allgemeinen; Simonides, Bakchylides und Pindar; der klassische Dithyrambos.

Wenn die Griechen ihren Göttern von Staatswegen eine poetische Huldigung darbrachten, geschah diese regelmässig in der Form des Chorliedes, weil der Chor gewissermassen eine Gesandtschaft der gesammten Bürger darstellte. Wäre man auch aus der Ausschliessung der Fremden einen ähnlichen Schluss auf den Dichter und „Lehrer“ (διδάσκαλος) des Chores zu machen berechtigt, zogen doch die Griechen in Wirklichkeit oft dem Mitbürger einen bedeutenderen Fremden vor, selbst wenn derselbe nicht persönlich zur Einstudierung seiner Dichtung herreisen konnte. Dies war nämlich eine ungemein schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe, welche der Dichter, wenn möglich, selbst besorgte; andern Falls sandte er einen verlässigen Stellvertreter, zu welchem Auskunftsmittel der vielumworbene Pindar, der selbst seine Laufbahn in diesem Amte begonnen hatte[1]), zu wiederholten Malen sich entschloss[2]).

Die Kunst des hellenischen Lyrikers war nicht wenig mühevoll. Der Gegenstand seiner Lieder war in der Regel schon oft behandelt und schwer von einer neuen Seite aufzufassen[3]), weshalb die Dichter ausdrücklich ihre Selbständigkeit

---

1) Eustath. vita Pind. § 27.

2) Pyth. 2, 68 τόδε . . . μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἁλὸς πέμπεται, ähnlich Ol. 7, 8. Nem. 3, 77. fr. 124 (89), 2. Der Stellvertreter wird Ol. 6, 88 genannt und erhält V. 90 f. die ehrenvollen Beinamen Ἠυκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν.

3) Bakchylides fr. 14; vgl. Pindar. Nem. 6, 61 f.

zu rühmen pflegen [1]). Weil es umso schwerer fiel, gegen eine ältere ähnliche Dichtung aufkommen, lässt sich Pindar einmal zur Bitte herab, man möge zwar den alten Wein, aber die Blüte neuer Lieder vorzuziehen [2]), weil die Leute gegen alles Neue Vorurteil hegen [3]). Zum Worte musste der Dichter sodann den Rhythmus und die Musik selbständig erfinden. Das Mittelalter hat von seinen Lyrikern ähnliches gefordert, während man aber damals zufrieden war, wenn ein Sänger seinen eigenen „Ton“ erfand oder höchstens einige neue dem überkommenen Gemeingute an Melodien hinzufügte, sah sich der Grieche genötigt, innerhalb der üblichen Tonarten — zur Zeit des Simonides und Pindar ward ausser den später gebräuchlichen auch die lokrische angewendet [4]) — für jedes neue Festgedicht eine neuartige Kombination von Versmassen auszusinnen [5]). Daher der überraschende Reichtum der hellenischen Metrik und die zahlreichen, beinahe sich überstürzenden Neuerungen in der Musik [6])!

Damit nicht genug! Er durfte nicht vergessen, dem Chor für den Tanz Anweisungen zu geben, worunter die Hellenen allerdings nicht unseren Tanz, sondern wie ihre heutigen Abkommen, wohlabgemessene anziehende Körperbewegungen und bunt verschlungene Reigen verstanden [7]). Jene schlossen sich zur Zeit Pindars an den Text pantomimisch an [8]); die Fuss-

---

1) Terpand. 5, 2 νέους κελαδήσομεν ὕμνους. Alcman fr. 1 μέλος νεοχμόν. Pind. Ol. 3, 4 νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον. Isthm. 4 (5), 63 νέον ὕμνον. Fragm. adesp. lyr. 112 p. 724 νεόχυτα μέλεα (imitiert Hor. carm. 4, 9, 3).

2) Ol. 9, 48.

3) Nem. 8, 20 f.

4) Herakleides Pontikos bei Athen. 14, 625 e.

5) Die dritte isthmische Ode darf nicht in zwei Gedichte gespalten werden, wie nach dem Vorgange von codex Vaticanus B alle Herausgeber vor Böckh ausser der Aldina, nachher Bergk, Bulle Pindars dritter und vierter isthmischer Siegesgesang, Pr. von Bremen 1869 und O. Schröder studia Pindarica, Berlin 1878 behaupten.

6) Vgl. Anaxilas bei Athen. 14, 623 f: Ἡ μουσικὴ δ’ὥσπερ Λιβύη πρὸς τῶν θεῶν ἀεί τι καινὸν κατ’ ἐνιαυτὸν θηρίον τίκτει (Kock II 272).

7) Pindars Gedichte liefern über den Tanz folgende Andeutungen: Pyth. 1, 2 βάσις, Ol. 13, 114 κούφοις ποσίν, 14, 17 κοῦφα βιβῶντ’, Nem. 8, 19 ἵσταμαι ποσσὶ κούφοις, vgl. dazu Σ 599 ff. Callimach. hymn. 3, 246 f. Apollon. Argon. 1, 539.

8) Athen. 1, 15 d; daraus dürfte die auffallende Bemerkung entstanden sein, dass Pindar die ὑπόρχησις einführte (Clem. Alex. strom. I. p. 365 P, 133 S).

bewegungen aber waren danach verschieden, ob der bekränzte Chor in Prozession das προσόδιον singend, zum Heiligtum wandelte oder im Inneren eines Tempels vor dem göttlichen Bilde stand oder endlich in Mitten einer Festversammlung um den Altar und die Statue des gefeierten Gottes einen Kreis bildete, wobei sich die Tanzenden bei den Händen hielten[1]). In Athen sprach man daher, die viereckigen Chöre des Dramas in Gegensatz stellend, von den „kreisrunden" lyrischen Chören (κύκλιοι χοροί)[2]) und legte die Tanzplätze (ὀρχῆστραι) in Form eines vollen Kreises an[3]). Der Dichter hatte nicht bloss für den Chor einen zierlichen Reigen zu erfinden, sondern er führte selbst mit der Lyra den Chor und stimmte den Gesang persönlich an[4]); doch gab es Fälle, wo ein Mitglied des Chores selbst, wie der jugendliche Sophokles, dieses Ehrenamt erhielt[5]).

Der Schauplatz des religiösen Chorliedes war im allgemeinen natürlich das heilige Gebiet des Gottes, dem die jeweilige Feier galt, in Athen also z. B. an den Dionysien das Dionysostheater, bei den Thargelien hingegen die dem pythischen Apollo geweihte

1) Aristoph. Thesm. 953 ff. ὅρμα χώρει κοῦφα ποσίν, ἄγ' εἰς κύκλον, χειρὶ σύναπτε χεῖρα. 958. 968. Ran. 440. Av. 1379 u. Sp.; um Altar und Bild: Eurip. Iph. Aul. 1480 ff. ἑλίσσετ' ἀμφὶ βωμὸν τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν. Callimach. hymn. 3, 267 περὶ βωμὸν κυκλώσασθαι. 4, 312 f. Apoll. Argon. 1, 538, daher Soph. Oed. R. 161 ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον εὐκλέα θάσσει (über diesen weit verbreiteten Gebrauch s. Grünbaum Ztschr. d. deutschen morg. Gesellsch. 40, 277 f.); der Chor hält sich an den Händen: Ilias Σ 594. Eurip. Herc. fur. 689 f. Aristoph. Thesm. 955, daher χορὸν ἅψωμεν Aeschyl. Eumen. 307.

2) Eurip. Hel. 1312 (vgl. Iph. Aul. 1055). Aristoph. Nub. 333. Ran. 366. Gerytad. fr. bei Athen. 12, 551 c (vgl. Av. 918). Pherekrates bei Plut. mus. 30. Lys. 21, 2 (die Handschriften haben κυκλικῷ χορῷ, wie Athen. 12, 551 b). Xenoph. oecon. 8, 20. Aeschin. 3, 232 u. Sp.; κυκλιοδιδάσκαλος heisst der Dichter Aristoph. Av. 1403. Der Vater des Arion hat den Namen Κυκλεύς. Κύκλιος ist auch ein Beiname einer Art von Daktylen und Choriamben (Christ Metrik der Griechen und Römer S. 74). Weil in Athen der Dithyrambos überwog, schränken späte Grammatiker den Namen auf ihn ein.

3) Dörpfeld in A. Müllers griech. Bühnenalterth. S. 414; dies sichert die oben gegebene Erklärung des Namens (s. auch Bergk reliq. comoed. Att. p. 83, Wecklein Philol. 31, 457 ff., Hartung Philol. 1, 401 ff).

4) Darum spricht Pindar in der ersten Person der Einheit und von dem ἐξάρχων des Dithyrambos leitete Aristoteles den Schauspieler-Dichter der ältesten Tragödie ab.

5) Daher sagt ein Skolion (19 p. 649 Bergk): Εἴθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

Stätte[1]). Weiterer Vorkehrungen, z. B. eines Gerüstes, wie man gemeint hat[2]), bedurfte der Chor nicht; die Griechen stellten aber Beobachtungen darüber an, wie der Boden beschaffen sein müsse, um eine gute Resonanz zu geben[3]), Höchstens zog man Linien oder unterstützte die Aufstellung der Reihen durch schachbrettartige Pflasterung der Orchestra[4]).

Nicht selten gab der Staat ohne weiteres einem bestimmten Dichter den Auftrag, ein Festlied zu dichten, und dieser Fall trat immer ein, wenn ein Privatmann eine Feier veranstaltete; bei grossen Festen hingegen, die, von Alters her abgehalten, eine mehr als lokale Bedeutung gewonnen hatten, standen dem Tüchtigsten Preise in Aussicht, z. B. bei dem uralten Feste der helikonischen Musen[5]). Diese Form wählten die Athener dem demokratischen Princip der freien Konkurrenz zu Liebe, wenn der Preis gleich nicht dem glücklichen Dichter, sondern nominell der von dem Chor gleichsam vertretenen Phyle des Volkes zufiel[6]). Ihr glänzendstes Fest, wo Chöre von Knaben und Erwachsenen in einen solchen Wettkampf ein-

---

1) Daher wurden dort von Siegern Dreifüsse aufgestellt (Isaeus 5, 41. Plat. Gorg. 472 a. CIA. I. 422).

2) Mit der Thymele (die verschiedenen Ansichten zählt A. Müller griech. Bühnenalterth. S. 129 ff. auf) dürfte es sich folgendermassen verhalten: Die Tragiker gebrauchen das Wort θυμέλη in der Bedeutung Altar oder Heiligtum (A. Müller a. O. S. 130 A. 3. 4), andere Dichter von der dionysischen Orchestra (Pratinas fr. 1, 2 ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν. Frg. adesp. lyr. 107 p. 723. Simmias Anthol. Pal. 7, 21, 3. CIG. 6750). Später bedeutet θυμέλη das in der Orchestra aufgeschlagene Gerüst (auf einem Vasenbild Annali d. Inst. archeol. 1871 t. d'agg. J roh abgebildet), wo die davon θυμελικοὶ genannten Musiker und Sänger auftraten. Während Thomas Mag. p. 179 R. den Sachverhalt richtig darstellt, hat Pollux 4, 123 durch die Worte εἴτε βῆμά τι οὖσα εἴτε βωμός Verwirrung gestiftet; βῆμα ist einfach ein unklassischer Anachronismus, wie in der Anekdote Anecd. Oxon. IV 253.

3) Aristot. probl. 11, 25 διὰ τί ὅταν ἀχυρωθῶσιν αἱ ὀρχῆστραι, ἧττον οἱ χοροὶ γεγώνασιν; gewöhnlich waren sie gepflastert (A. Müller a. O. S. 37).

4) Linien: Hesych. u. γραμμαὶ; Schachbrett im Odeion des Herodes.

5) Eine Siegerinschrift teilt Athen. 14, 629 a mit. (Im Text des Athenaios ist παίδων «καὶ ἀνδρῶν» ὀρχήσεις zu schreiben). In Iasos wurde zur Zeit Alexanders des Grossen ein Agon abgehalten, laut der Inschrift CIG. 2671, 20 p. 461. Einen Agon nimmt Fr. Thiersch (in seiner Uebersetzung Pindars I S. 99) auf Grund von Pind. Pyth. 1, 45. Nem. 4, 37 f. 9, 54 f. auch für manche Siegeslieder an; vgl. auch Croiset la poésie de Pindare éd. II. p. 42 ff.

6) S. 5 A. 4.

traten, waren unstreitig die grossen Dionysien und ihnen zunächst die Lenäen, beide den Dithyrambikern offen stehend; zu Ehren Apollos wetteiferten an den Thargelien Chöre [1]), während die Stadtgöttin eine ähnliche Huldigung an den grossen und kleinen Panathenäen erhielt [2]). Die Summen, welche Athen in dem Jahrhundert von Beginn der Panathenäen bis zu Demosthenes' Zeit für diesen Zweck ausgab, waren riesige; man denke nur, dass Dichter und Flötenspieler [3]) Honorar bekamen und die Choreuten nicht bloss zu bezahlen waren, sondern auch einen glänzenden Unterhalt beanspruchten, dann aber vor allem, dass der Ehrgeiz der Choregen Gold und Purpur für die Kostüme des Chors bald unentbehrlich werden liess. Trotz dieses verschwenderischen Aufwandes blieb Athen die Genugthuung, einen einheimischen Lyriker von Bedeutung aufweisen zu können [4]), versagt, weil die durch Talent und Kunst dazu befähigten Männer die Tragödie vorzogen, wogegen Sparta, der angebliche Militärstaat, zahlreiche Liederdichter besass [5]). Sowohl die äussere Ueberzahl der Poeten als die grundlegenden Dichtungen eines Stesichoros und das musikalische Primat, welches das dorische Argos zur Zeit Solons inne hatte [6]), hatten die nach griechischen Verhältnissen notwendige Folge, dass der dorische Dialekt, wenn auch durch viele epische Zusätze des Partikularismus entkleidet, die Kunstsprache der chorischen Lyrik wurde.

Wie die Tragödie, ruht die Lyrik der klassischen Zeit auf drei mustergiltigen Dichtern: Pindar, Simonides und Bakchy-

---

1) Darauf beziehen sich die 6. Rede des Antiphon und die 21. des Lysias, vgl. S. 57 A. 1 und Ps. Xenoph. de rep. Athen. 3, 4.

2) Lys. 21, 2, vgl. Ps. Xenoph. a. O. Demosth. 21, 156. Ein nichtdionysischer Chor ist auf dem bekannten Relief des Atarbos dargestellt (L. v. Sybel Katalog der Sculpturen zu Athen S. 385 Nr. 6151, abgebildet bei Beulé l'acropole d'Athènes, Paris 1854 II pl. 4).

3) Ein Flötenspieler gehört zu jedem Chor; darum hält Aristoteles (polit. 8, 6 p. 1341 a 33) einen Fall, wo ein spartanischer Chorführer selbst die Flöte blies, der Aufzeichnung für wert.

4) Plutarch. glor. Athen. 5.

5) Athen. 14, 632 f.

6) Vgl. Herod. 3, 131.

lides[1]), deren grosse Stilverschiedenheit, wenn die äusseren Zeugnisse fehlten, kaum ahnen liesse, dass sie Zeitgenossen waren.

Der älteste von ihnen war der bald nach Peisistratos' erstem Staatsstreiche in der keischen Stadt Iulis dem Leoprepes geborene Simonides[2]). Der glückliche Stern, unter welchem sein Leben dahinfloss, ebnete ihm schon in der Jugend den schwierigen Weg zum Dichtertum. Sein gleichnamiger Grossvater war nämlich Dichter und, beruht auch die Angabe, dass er noch 488 (Ol. 72, 4) in Athen einen Sieg davontrug[3]), auf Verwechslung, so führte er doch auf jeden Fall den Enkel in die verwickelte Kunst des hellenischen Lyrikers ein. Auf Keos selbst, wo man besonders Dionysos durch Feste ehrte[4]), hatte der junge Dichter Gelegenheit genug, um die Lehre des Grossvaters thätig zu erproben[5]). Griechenland wurde auf das neue Genie zuerst aufmerksam, als er unter der Herrschaft der Peisistratiden in Athen erschien[6]). Dann begann ein wahrer Siegeszug durch alle griechischen Gaue; oder verdient der Dichter dieses Wort nicht, dessen sechsundfünfzig Ehrenpreise gewiss kein anderer vor oder nach ihm aufzuweisen hatte[7])?

---

1) Von den neun oder zehn Klassikern der Lyrik gehören die drei genannten in diese Periode; als die Römer unter jenen eine engere Wahl trafen, fiel sie auf Simonides, Pindar und Alkaios (Hieron. epist. 53, 7).

2) Chamaileon schrieb über ihn (Athen. 10, 456 c. 13, 611 a. 14, 656 c); Simonidis carminum reliquiae ed. F. G. Schneidewin, Braunschweig 1835, Fragmente bei Bergk III[4] p. 382 ff.; E. Cesati Simonide di Ceo, Casale 1883. Das Geburtsdatum bei Eusebios (Ol. 55, 4 armenisch und Hieron. A, 55, 1 PS oder Ol. 56, 1 irrtümlich als Blütezeit bei Suidas und Cyrill. contra Julian. I p. 13 und obendrein nach Ol. 53 verschoben Chronicon Paschale p. 143 Ducange) ist aus epigr. 147 errechnet; der Vater hiess Leoprepes: Epigr. 146. Herod. 7, 228; Iulis: Grabschrift bei Tzetz. Chil. 1, 635 ff. Chamaileon, vgl. Athen. 10, 456 d; der Phratrie nach Ὑλιχίδης (O. Schneider Callimachea II S. 234).

3) Marmor Parium Z. 64.

4) Halbherr Museo Italiano di antichità classica I p. 192.

5) Chamaileon bei Athen. 10, 456 f (das Erzählte braucht allerdings nicht gerade in seine Jugend zu fallen).

6) Ps. Plat. Hipparch. 228 c; daher wird seine Blüte von den Chronographen in diese Zeit gesetzt (Euseb. armen. Ol. 60, 4, Hieron. AF 60, 1, P 59, 4, vulg. 61, 3, Synkell. 62, 3, Suidas οἱ δὲ 62); Rival des Lasos Aristoph. Vesp. 1450.

7) Grabschrift V. 1 (55 nach Tzetz. Chil. 4, 487, einer seiner zahlreichen Gedächtnisfehler).

Wir können dem unstäten Manne auf seinen Kreuz- und Querzügen nicht folgen [1]. Marksteine seines Lebens sind zwei athenische Siege; den ersten trug er, als die Athener eine Elegie auf die bei Marathon Gefallenen wünschten, über Aeschylus davon, wie dessen Biographen melden. Der zweite fiel 477 (Ol. 75,4) dem volle achtzig Jahre alten Dichter zu, als Aristeides der Gerechte sein Chorege war [2]. Bald darauf, vielleicht schon 476 (Ol. 76, 1), folgte der lebensfrische Greis einer Einladung Hierons und genoss in Syrakus, weil er den Tyrannen in Dichtungen verherrlichte [3], das höchste Ansehen [4], wodurch es ihm möglich wurde, einen Krieg zwischen Hieron und dessen Schwiegervater Theron, dem Tyrannen von Akragas, beizulegen [5]. Ol. 78, 1 (469/8) ist Simonides im Vollgenusse der Fürstengunst, dem neunzigsten Jahre nahe, gestorben [6]; sein Grab lag vor den Mauern von Syrakus, bis es bei einer Belagerung zerstört wurde [7].

Dass Simonides Weltmann comme il faut war, darin stimmen alle überein. Mit den vornehmsten und reichsten Leuten Griechenlands stand er auf vertrautem Fuss; ich nenne ausser Hieron die Fürsten von Thessalien und die zwei Männer, welche Sparta und Athen im Xerxeskriege geleitet haben [8]. Nicht minder war Simonides zugleich gewissermassen der offizielle Dichter der griechischen Freistaaten [9]. Der geist-

---

1) Eine Anekdote bei Phaedrus fab. 4, 22 zeigt ihn in Asien.

2) Epigr. 147 (notiert im Marm. Par. Z. 70).

3) Synes. epist. 49.

4) Vgl. den xenophontischen „Hieron". Ps. Plato epist. 2 p. 311 a. Aristot. rhet. 2, 16. Cic. nat. d. 1, 22, 60, Leo Sternbach meletemata Graeca p. 139.

5) Timaios bei Schol. Pind. Ol. 2, 29.

6) Marmor Parium Z. 73 (nach Suidas Ol. 78); 89 Jahre alt Suidas, 90 Marm. Par., über 90 Ps. Lucian. μακρόβιοι 26. Die Epigramme auf den Sieg am Eurymedon (105. 106. 142) sind trotz Bergk (in der Ausgabe und de Simonidis epigrammatis in Cimonis victoriam ad Eurymed., Halle 1867) gewiss nicht echt. Vgl. auch Br. Keil Hermes 20, 341 ff.

7) Callimach. fr. 71 bei Suidas (Schneider II 223 ff.).

8) Aleuaden: Theocrit. 16, 34 ff. Sozomen. hist. eccl. I praef. p. 394 ed. Valesius, vgl. fr. 34; Pausanias: Ps. Plat. epist. 2 p. 311 a. Plutarch. consol. ad Apollon. 6 a. E. = Aelian. var. hist. 9, 41; Themistokles: Plutarch. Themist. 5 a. E. = regum apophth. Θεμιστ. 9.

9) Fr. 1—3. 82—84.

reiche Scharfsinn des Mannes imponierte allen[1]) und eine Fülle von mehr oder minder wahrscheinlichen Anekdoten verewigte seinen unerschöpflichen schlagfertigen Witz[2]), dem er doch nicht unbesonnen die Zügel schiessen liess, eingedenk des Spruches, Schweigen sei besser als Reden[3]). Man könnte Simonides als einen Vorläufer des Sophistentums bezeichnen, weil er z. B. sein Gedächtnis zu ausserordentlicher Stärke ausgebildet[4]) und sich mit der Reform der Orthographie[5]) oder der Ordnung des Alphabetes[6]) befasst haben soll; auch zeigte er für das Geistesspiel schwieriger Rätsel Vorliebe[7]). Bei solchen geistigen Vorzügen war sein hässliches Aeussere[8]) nicht die Hülle einer schöneren Seele. Die Alten stimmten nur zu sehr darin überein, Simonides habe den Fehler der Habsucht in so hohem Masse besessen, dass seine Muse auch einem, den er nicht achten konnte, für Geld feil war[9]). Er gestand dies selbst unverfroren ein[10]) und machte kein Hehl daraus, dass

---

1) Plat. rep. 1, 331 e σοφὸς καὶ θεῖος ὁ ἀνήρ; p. 335 e ist er mit Bias und Pittakos zusammengestellt.

2) Ephoros bei Athen. 8, 352 c. Chamaileon bei Athen. 14, 656 cd u. s. w.

3) Apollon. Tyan. epist. 81.

4) Wegen fr. 146 heisst er Erfinder der Mnemonik (Marmor Parium Z. 70. Plin. nat. hist. 7, 89. Suidas, vgl. Gust. Jak. Curtmann Simonides et Pythagoras artis mnemonicae inventores, Giessen 1827; Karl Morgenstern de arte veterum mnemonica, Dorpat 1835). Daran knüpft sich die bekannte Anekdote vom Einsturz des Skopadenpalastes, nachdem der Dichter von den Dioskuren herausgerufen worden war (Callimach. fr. 71; Quintilian. 11, 2, 11 ff. citiert ausser diesem Euphorion, Apollodoros, Eurypylos und Apollas, s. auch Cic. de or. 2, 86, 351 f. Phaedr. 4, 25 (26). Val. Max. 1, 8 ext. 7, Aristid. or. 26 p. 512, 18 ff. Dind. Alciphr. epist. 3, 68, 2; vgl. Lehrs populäre Aufsätze S. [2]387). Den Anlass zu dieser Fabel gab offenbar das Trauerlied auf Skopas, worin wahrscheinlich das verhängnisvolle Gastmahl anschaulich geschildert war.

5) Er erfand (!) Η und Ω (Plin. nat. hist. 7, 57. Schol. Dionys. Thr. Villoison, Anecd. Gr. II p. 187 mit Wachsmuth Rhein. Mus. 20, 376. Tzetz. Chil. 12, 52) oder diese und ΞΨ (Suidas, vgl. Plutarch. symp. 9, 3, 2).

6) „Einige" bei Lucian. jud. vocal. 5.

7) Chamaileon bei Athen. 10, 456 c ff.

8) Plutarch. Themist. 5 a. E.

9) Schon der alte Xenophanes schalt ihn κίμβιξ (Schol. Aristoph. Pac. 698 [696]); s. auch Aristoph. Pax 697 ff. Plat. Protag. 346 b. Aristoph. eth. Nicom. 4, 2 p. 1121 a 7. Callimach. fr. 77 u. Sp.

10) Synes. epist. 49.

ihm Reichtum mehr imponierte als Geistesgaben[1]. Die Medisauce erzählte von der leeren Geldtruhe, durch welche der Dichter seine Wünsche bezüglich des Honorares stumm aussprach[2], dann wie geldgierig er sich zeigte, als er den Sieg eines Maultiergespannes besingen sollte[3]; dass Simonides keine Hymnen auf die Götter verfasst habe, weil er dafür kein Geld zu erwarten gehabt, ist zwar nicht wahr, aber gut erfunden[4]. Uebrigens lebte der Dichter ungeachtet aller Skrupellosigkeit[5] trotzdem nicht in glänzenden Verhältnissen[6]. Geldgier befleckte seinen Charakter nicht allein; von Themistokles verlangte er einen ungerechten Urteilsspruch[7] und alle betrog er, ausser die Thessalier, weil sie zu einfältig waren, als dass er ein Vergnügen an der Ueberlistung gefunden hätte[8]. Wenn man Simonides den griechischen Voltaire nennt, dürfte man dem Charakter keines von beiden Unrecht thun.

Bei Simonides trat, so viel wir wenigstens wissen, das Chorlied zuerst in den Dienst Einzelner[9], indem er für verschiedene, welche bei den Nationalspielen einen Sieg errungen hatten, Festlieder schrieb[10], so für Skopas, den rheginischen Tyrannen Anaxilas, Xenokrates von Agrigent und Glaukos von Karystos. Von diesem letzten versicherte er, selbst Polydeukes und Herakles würden sich nicht mit ihm in einen Faustkampf einlassen[11]. Wie glänzend muss der Mann ihn

---

1) Aristot. rhetor. 2, 16 p. 1391 a 8 ff.

2) Plutarch. de sera num. vind. 5 p. 555 f. Argum. Theocrit. XVI. Stob. flor. 10, 39. Schol. Aristoph. Pac. 698 (699). Tzetz. Chil. 8, 228 ff. 817 ff., zum Guten gewendet Plutarch. curios. 10. Vgl. Bergk zu fr. 239.

3) Aristot. rhet. 3, 2 p. 1405 b 23. Heraclid. polit. 25.

4) Tzetz. Chil. 8, 833 f.

5) Noch anderes erzählt Chamaileon (Athen. 14, 656 d).

6) Vgl. Aristophanes bei Tzetz. Chil. 1, 623. Phaedrus 4, 22, 2.

7) Plutarch. regum apophth. Θεμιστ. 9. Themist. 5 a. E.

8) Plutarch. aud. poet. 1.

9) Es ist daher nicht ganz falsch, wenn einige behaupten, Simonides habe zuerst Siegeslieder für Geld geschrieben (Schol. Aristoph. Pac. 698. Schol. Pindar. Isthm. 2, 9. Tzetz. Chil. 10, 788. 8, 816).

10) Ἐγκώμια Suidas, ἐπινίκια Theophyl. Bulg. epist. 8. Sie wurden nach der Kampfart geschieden: Τέθριππα fr. 14, πένταθλα fr. 12, ἐπίνικοι δρομέσι bei Kallimachos (Schneider II p. 689 ff.; Bergk p. 384 f.).

3) Fr. 8.

bezahlt haben! Zugleich sieht man aber, wie er die Poesie verweltlichte.

Nächstdem behandelte Simonides zuerst eine andere Art der Lyrik, während sie zuvor in der Hand professionsmässiger Klagefrauen gelegen war: Das Trauerlied (θρῆνος)[1]. Sein berühmtester Threnos galt dem thessalischen Fürsten Skopas, den samt seinem Neffen der einstürzende Palast erschlagen hatte. Abgesehen von solchen privaten Wünschen hatte Simonides in offiziellem Auftrag ein Preislied auf die Helden von Thermopylä zu dichten[2]. Bald darauf musste er den Sieg von Artemision besingen (Fr. 1—3) und der gleiche ehrenvolle Auftrag wurde ihm nach der Schlacht von Salamis zu Teil, doch wählte er diesmal die elegische Form[3], wonach die im Kampfe Gefallenen und nicht die überlebenden Sieger im Mittelpunkt des Gedichtes gestanden sein dürften.

Im übrigen lauten die Nachrichten über den Umfang von Simonides' Thätigkeit sehr unbestimmt. Man spricht von Hymnen, z. B. auf den olympischen Zeus[4] und Poseidon, und von Päanen[5], wozu noch, was die äussere Form anlangt, Tanzlieder, in denen seine Meisterschaft anerkannt war[6], und dorisch komponierte Lieder für Mädchenchöre[7] erwähnt werden. Die in Athen erlangten Siege setzten Dithyramben voraus, auf die sich dann auch die Titel Europa, Memnon und Danaes Klage beziehen[8]. Von der simonideischen „Tragödie" soll später die Rede sein. Von der zweifelhaften Zuverlässigkeit der berühmten Epigrammensammlung wurde bereits (S. 38 f.) gesprochen[9].

---

1) Acro in Horat. carm. 2, 1. Fr. 32—36.

2) Fr. 4 (bei Diodor bezeugen die Worte ἐγκώμιον ἐν ᾧ λέγει die Selbständigkeit des Gedichtes).

3) Suidas.

4) Fr. 20. Aus Himer. or. 5, 2 wird nicht klar, ob er Elis in einem eigenen Liede oder in der Einleitung des Hymnus pries. In letzterem Falle behandelte er den Hymnus wie ein Loblied auf einen Menschen.

5) Suidas, daraus stammt wohl fr. 26a. Sehr bedenklich ist das Citat ἐν κατευχαῖς fr. 24.

6) Plutarch. symp. 9, 15, 2; ὑπορχήματα fr. 30. 31.

7) Plutarch. mus. 17 (παρθένεια).

8) Fr. 28. 27 corr. 37.

9) Die Geschichte der Regierung des Kambyses und Dareios in dorischer Mundart (Suidas) gehört ohne Zweifel dem jüngeren Simonides.

Simonides sucht das Poetische in milder Anmut und sanfter Rührung [1]), nicht in erschütterndem Pathos. Für ersteres ist sein vielberufener Vergleich, die Poesie sei eine sprechende Malerei, charakteristisch [2]); in der That ragt er gerade in malerischen Schilderungen hervor. Ebenso gelangen ihm die rührenden Trauerlieder bei weitem am besten [3]). So fehlt denn auch seinem Stil das Grossartige und Leidenschaftliche, denn er spricht einfach und schlicht, ohne besondere Reizmittel aufzuwenden [4]), aber gerade die scheinbare Natürlichkeit und das Treffende des an sich begrenzten Ausdrucks [5]) rufen einen angenehmen Eindruck hervor, den die Alten gerne mit der Süsse des allbeliebten Honigs verglichen haben [6]). Alle Vorzüge seines Talentes wirken in der berühmten Klage der Danae zusammen, wo die unglückliche Königstochter, von den Meereswellen getragen, ihr ahnungslos schlummerndes Kind anredet. Alle Wörter sind hier fein gewählt, fast jedes Hauptwort ist durch ein Epitheton gemalt oder doch geschmückt, und dabei setzt der Dichter die Worte so klar, dass das Lied dem Verständnis keine höheren Schwierigkeiten als Prosa bietet, wie der Rhetor Dionysios, dem wir diesen kostbaren Rest keischer Nänie verdanken, bemerkt [7]). Ueber technische Eigentümlichkeiten des Simonides verlautet leider wenig bestimmtes [8]);

1) Cic. nat. d. 1, 22, 60 poeta suavis. Quintil. 10, 1, 64 jucunditate quadam commendari potest; Dionys. vet. script. cens. 2, 6 τὸ οἰκτίζεσθαι μὴ μεγαλοπρεπῶς, ἀλλὰ παθητικῶς.

2) Plutarch. glor. Athen. 3.

3) Vgl. Dionys. Halic. vet. script. cens. 2, 6 (s. o.). Catull. 38 Ceae lacrumae. Horat. carm. 2, 1, 38 Ceae naeniae. Quintil. 10, 1, 64. Aristid. or. 11 p. 134 (126 D.). Basil. epist. 379 (74) col. 445 b Migne. Georg. Galesiota bei Leo Allatius, de Symeonum scriptis p. 210.

4) Vgl. Lübbert de elocutione Pindari p. 3 ff. Tenuis Quintil. 10, 1, 64.

5) Dionys. a. O. Σιμωνίδου δὲ παρατήρει τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων, τῆς συνθέσεως τὴν ἀκρίβειαν. Quintil. 10, 1, 64 sermone proprio.

6) Er hiess „διὰ τὸ ἡδύ“ Μελικέρτης (Suidas); ἡδυμελίφθογγος Anthol. 9, 571, 2; γλυκερὴ σελίς Anthol. 9, 184, 5.

7) Compos. verb. 26 a. E. (Fr. 37); Ahrens Simonidis-lamentatio Danaae, Hannover 1853; C. Volckmar Philol. 7, 743 ff.; F. Nietzsche Rhein. Mus. 23, 480 ff. und Fr. Blass Philol. 32, 140 ff. versuchen, das Erhaltene auf Grund der Worte des Dionysios antistrophisch zu gliedern. Es ist kein Grund, das Lied zu den θρῆνοι zu rechnen. [Wilamowitz Isyllos p. 147].

8) Aristoph. Av. 917 ff. werden κατὰ τὰ Σιμωνίδου neben κύκλια und παρθένεια genannt.

ein paar Versmasse tragen seinen Namen[1]) und nach Suidas führte er den dritten φθόγγος auf der Lyra ein[2]).

Simonides' Reichtum an geistvollen Gedanken und seine höfische Glätte gewannen ihm die Gebildeten. Selbst Plato stellte ihn hoch genug, um ihn in einem Atem mit Homer und Hesiod zu nennen[3]). Allerdings war auch für Simonides eine Zeit, wo er den leidenschaftlichen Verehrern der fortgeschrittenen Musik altmodisch vorkam, hereingebrochen[4]). Noch die alexandrinische Gelehrsamkeit kümmerte sich um seine Dichtungen wenig; höchstens hat vielleicht Aristophanes das Verständnis seiner Versmasse geklärt[5]). Im ersten Jahrhunderte vor Christus jedoch begegnen wir vielleicht von dem aufblühenden Atticismus veranlasste Urteile, welche den Wettstreit zwischen Pindar und Simonides durchaus noch nicht endgiltig zu Gunsten des ersteren entschieden erscheinen lassen[6]). Nun behandelte Tryphon den Dialekt des Keers[7]) und Palaiphatos lieferte die notwendigste Vorarbeit für einen Kommentar, indem er Einleitungen zu den einzelnen Gedichten schrieb[8]). Noch unter den Kaisern gab es Bewunderer der simonideischen Manier, zu ihnen gehörten der Elegiker Mnasalkas von Plataä[9]) und der ägyptische Lyriker Pankrates, ein Zeitgenosse Hadrians[10]). Indes wurde Simonides offenbar viel mehr gerühmt als gelesen, andernfalls müssten von seinen Dichtungen, die Epigramme ungerechnet, zahlreichere Fragmente vorhanden sein. Wirklich populär war er nur als Epigrammendichter, wobei man es mit der Echtheit nicht eben genau nahm.

---

1) Die daktylische Tetrapodie (Servius 3. Victorinus 2, 2, 34. Plotius 3, 60) und Pentapodie (Victorin. 2, 2).

2) Plin. nat. hist. 7, 57 schreibt ihm die Erfindung der achten Saite zu.

3) Protag. p. 316 d.

4) Aristoph. Nub. 1362 und Eupolis (?) fr. 139 bei Athen. 14, 638 e.

5) Dionys. Halic. compos. 26.

6) Vgl. Dionys. vet. script. cens. 2, 6. Philodem. de musica IV col. 26, 32 f. p. 96. 29, 28 f. p. 99 ed. Kemke; im Titel des Werkes von Tryphon stand Simonides an der Spitze der Lyriker.

7) Suidas u. Τρύφων; in unserer Zeit schrieb über dieselbe Frage W. Schaumberg quaestiones de dialecto Simonidis Cei Bacchylidis Ibyci, Pr. v. Celle 1878; A. Führer, Sprache und Entwickelung der griech. Lyrik, Progr. v. Münster 1885.

8) Suidas: ὑποθέσεις εἰς Σιμωνίδην.

9) Theodoridas Anthol. Pal. 13, 21.

10) Plutarch. mus. 20 (vgl. Athen. 15, 677 d).

Simonides' Neffe[1]) eiferte seinem Beispiele rühmlich nach. Bakchylides hatte, offenbar durch den Oheim eingeführt, die Ehre, für Gelon und Hieron Lieder zu verfassen[2]); letzterer berief ihn überdies persönlich zu sich und soll dem gewandten Intriganten vor Pindar den Vorzug gegeben haben[3]), wofür sich der thebanische Meister, wie die Alten behaupten, durch verschleierte Angriffe in seinen Gedichten rächte[4]). Weniger glücklich als Simonides, musste sich Bakchylides den grossmütigen Fürsten durch den Tod entrissen sehen und dazu kam noch, dass Keos die Verbannung über ihn verhängte; so starb er weder zu Hause noch am Fürstenhofe, sondern als Flüchtling irgendwo im Peloponnes[5]). Mehr ist über sein Leben nicht überliefert, weil Bakchylides wahrscheinlich zu anderen Fürsten oder Bürgerschaften keine Beziehungen hatte und in Athen, wenn anders er je dort weilte, nie durch einen grossen Erfolg Aufsehen erregte[6]). Und doch hatte sich sein Leben wahrscheinlich bis zum Anfange des peloponnesischen Krieges erstreckt[7]).

Die Citate der Dichtungen des Bakchylides[8]) sind so spärlich, dass aus ihnen ein klares Bild seiner Richtung nicht entsteht. Die religiösen Dichtungen nahmen bei ihm wahrscheinlich viel mehr Raum ein als bei Simonides; man nennt Päane (Fr. 13 bis 15), apollinische προσῳδίαι (Fr. 19—21), Hyporcheme (Fr. 22), Dithyramben (Fr. 16—18) und viele Jungfrauenlieder in dorischer

---

1) Strabo 10, 486 (daher verlegt Eusebios seine Blüte in das Todesjahr des Simonides, Ol. 78, 1, armenisch 78, 3); der Vater hiess nach Suidas Medon (in den Handschriften Μαίδων) oder Meidylos (so nennt ihn auch Etym. Magn. p. 582, 20); aus Julis fr. 58.

2) Schol. Aristid. p. 317, 31. 36 Dind.; s. z. B. fr. 6 mit Bergks Note.

3) Aelian. var. hist. 4, 15; Schol. Pind. Pyth. 2, 166 u. „einige“ zu V. 131.

4) Z. B. Ol. 2, 95 ff. s. Schol. Ol. 2, 154. Nem. 3, 143. Pyth. 2, 97. 131. 161. 166. Schon Fr. Aug. Wolf Vorlesungen über die Altertumswiss. II S. 229 zweifelte daran.

5) Plutarch. de exilio 14.

6) Vgl. U. v. Wilamowitz Hermes 20, 70; Κραναΐδᾶν Anthol. Pal. 6, 313, 2 ist nur eine schlechte Konjektur.

7) Eusebios setzt Ol. 87, 2 (Hieron., 87, 1 P, 87, 3 armen.) allerdings zum dritten Male seine Blüte an (das zweite Mal steht er neben Empedokles, Ol. 82, 2 oder 1, weil er dessen vielleicht Erwähnung that oder eine empedokleisch scheinende Lehre vortrug).

8) Fragmente gesammelt von Ch. F. Neue, Berlin 1822; Bergk III⁴ p. 569 ff.

Tonart[1]), dazu im allgemeinen Hymnen (Fr. 11. 12)[2]) und Geleithymnen[3]). Diesen stehen nur drei Fragmente von Siegesliedern (Fr. 1. 2. 4) entgegen; das Trauerlied fehlt ganz, wogegen Bakchylides Liebeslieder verfasste[4]).

Korrektheit und Glätte zeichneten Bakchylides in noch höherem Grade als seinen Oheim aus[5]). Die poetische Kleinmalerei ging bis zur Weitschweifigkeit[6]), wovon die Schilderung des Friedens im dreizehnten Fragment eine Probe gibt (Fr. 13). Dazu passt es vortrefflich, dass er ähnlich wie Simonides die Malerei zum Vergleiche beizieht[7]). Auch bekundet er Neigung zur Allegorie[8]), durch welche die dichterische Unmittelbarkeit Schaden leidet. Schöpferisches Talent scheint der Dichter nicht besessen zu haben, denn die Geschichte der Musik schweigt von ihm und in der Metrik hat er weniges geneuert[9]); im Gefühle seiner Abhängigkeit betont er demgemäss, dass alles Wissen auf Ueberlieferung beruhe[10]).

Da Bakchylides unter die neun oder zehn Musterschriftsteller der Lyrik Aufnahme gefunden hatte, versah der emsige Didymos seine Dichtungen mit einem Kommentar[11]). Dank seiner die Rhetoren anziehenden Korrektheit wurde er in der Kaiserzeit lange gelesen: Horaz bearbeitete ein Gedicht in der fünfzehnten Ode des ersten Buches[12]). Stobaeus' Blumenlese enthält nicht wenige sentenziöse Stellen aus Bakchylides

1) Plutarch. mus. 17.

2) Auf die itonische Athene fr. 23 u. Delos (Schol. Callim. in Del. 28).

3) Ὕμνοι ἀποπεμπτικοί (für Städte, wo man das Scheiden einer Gottheit feierte) Menandros in Walz' rhetores Gr. IX p. 132, 11 (ἔνιοι). 140, 5.

4) Ἐρωτικά fr. 24 (nach Welcker kleine Schriften I S. 233 παιδικοὶ ὕμνοι), s. S. 42; Bergk nimmt auch παροίνια an (fr. 27, 28).

5) Περὶ ὕψους 33, 5 wird er mit Jon zu den ἀδιάπτωτοι καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ κεκαλλιγραφημένοι gerechnet.

6) Λάλε Σειρήν Anthol. 9, 184, 1; λαρὰ φθέγξατο Anthol. 9, 571, 4.

7) Ammian. 25, 4, 3.

8) O. Hense poetische Personifikationen in griechischen Dichtern S. X. 201.

9) Atil. Fortunat. de arte metr. 1, 4, 14. Serv. centim. 2, 5 p. 459, 19 K. Nach Hephaistion c. 13 verfasste er ganze Lieder in kretischen Rhythmen.

10) Fr. 14, 1 ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς τό τε πάλαι τό τε νῦν.

11) Ἐν ὑπομνήματι Βακχυλίδου ἐπινίκων Ammonius p. 97 Valck.

12) So behauptet der Kommentar des Porphyrio; vielleicht gab ein Dithyrambos „Kassandra“ das Vorbild ab.

5*

und der Kaiser Julian war sogar ein ausgesprochener Verehrer des keischen Dichters [1]).

Mochten Simonides und Bakchylides auch zu Lebzeiten durch verschiedene Mittel mehr äusseren Erfolg als Pindar haben, der Wahrspruch der Zeit hat diesem nicht allein einen Platz weit über ihnen, sondern auch an der Spitze der griechischen Lyriker überhaupt zugesprochen.

Was die alten Biographien dieses genialen Lyrikers anlangt, so haben wir von gesonderten Biographien des Peripatetikers Chamaileon (Athen. 13, 573 c) und des bekannten Plutarchos (Sopatros bei Phot. bibl. 161 p. 104 b 3. Eustath. Z. 2) Kunde. Unter den erhaltenen (vgl. E. von Leutsch Philol. 11, 1 ff., gesammelt in Westermanns Βιογράφοι p. 90 ff. und in den Pindarausgaben) ist die relativ älteste in Hexametern nach Nonnos' Muster, also nicht vor dem fünften Jahrhundert unserer Zeitrechnung verfasst (A. Ludwich Rhein. Mus. 34, 357 ff., wo sie S. 359 f. wieder abgedruckt ist, über die Handschriften E. Abel a. O. S. 368 f. Wir bezeichnen sie im Folgenden mit v). Diese Biographie nahm der gelehrte Eustathios (damals noch Diakon) in die Einleitung seines Pindarkommentars auf, nicht ohne seinerseits eine selbständige Biographie in Prosa voranzuschicken (Πρόλογος τῶν Πινδαρικῶν παρεκβολῶν, zuerst von Tafel Eustathi opuscula p. 53 ff., separat von Schneidewin, Göttingen 1837 veröffentlicht). Ferner enthält der codex Rehdigeranus A einen wichtigen anonymen Βίος Πινδάρου (im folgenden mit V bezeichnet), den zuerst E. C. Schneider apparatus Pindarici supplem. ex codicibus Vratislav., Breslau 1844 p. 44 ff. bekannt machte; mindestens Z. 27—30 gehen in letzter Instanz auf Plutarch zurück. Ebenso wertvoll ist der Artikel Πίνδαρος im Lexikon des Suidas. Thomas Magistros entlehnte für seine Scholien aus einem älteren Kommentar eine unbedeutende Biographie, die er etwas überarbeitete.

In neuerer Zeit ist das Leben Pindars oft dargestellt worden. Unter den biographischen Einleitungen der erklärenden Ausgaben verdienen die von Böckh (Bd. II 2 S. 13 ff.) und Schneidewin verfassten besondere Erwähnung; gesonderte Biographien schrieben Tycho Mommsen Pindaros. Zur Geschichte des Dichters und der Parteikämpfe seiner Zeit, Kiel 1845; Georg Bippart Pindars Leben, Weltanschauung und Kunst, Jena 1848; Leopold Schmidt Pindars Leben und Dichtung, Bonn 1862 (gegen ihn richtet sich Fr. Mezger disputationes Pindaricae II. Progr. von Augsburg 1873); Ed. Lübbert Pindaros von Kynoskephalä. Rede, Kiel 1878 und Pindars Leben und Dichtungen, Vortrag, Bonn 1882.

Alle diese Schriften erstrecken sich mehr auf die Dichtungen als auf die Person des Dichters; die ausgesprochene Absicht, in das richtige Verständnis jener einzuführen, haben Rudolf Rauchenstein zur Einleitung in Pindars Siegeslieder, Aarau 1843 und Alfred Croiset la poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec, Paris 1880, 2. Aufl. 1886. Wir reihen diesen Büchern

---

1) Ammian. 25, 4, 3.

einige Schriften von populärer Form an, welche sich in derselben Richtung bewegen: Vauvilliers essai sur Pindare, Paris 1772; Sommer le caractère et le génie de Pindare, Paris 1847 und Villemain essais sur Pindare et sur la poésie lyrique dans ses rapports avec l'élévation morale et religieuse des peuples, Paris 1859.

Eines der ältesten Adelsgeschlechter der hellenischen Nation war es, aus welchem ihr gefeiertster Lyriker hervorging. Nach mannigfachen Wechselfällen hatte ein Zweig der Aigeïden in Theben einen festen Sitz gefunden und der böotischen Bürgerschaft sich eingegliedert, wobei er indes weder seine ruhmvolle Geschichte vergass noch den uralten Familienkult des karneischen Apollo aufgab[1]. In Theben am Dirkebach stand im Schatten von Heiligtümern das Haus des Dichters[2]; geboren ist er aber nach der Ueberlieferung in einer auf den Kynoskephalaihügeln gelegenen Villa[3]. Wann der berühmte Mann das Licht der Welt erblickte, wusste niemand mit Bestimmtheit zu sagen. Er selbst hat mit dem Selbstgefühl eines Lieblings des Musengottes das eine verkündet, dass es während der grossen pythischen Festspiele (also im dritten Jahre einer Olympiade) geschah[4]. Demnach wurde er im delphischen Monate Bukatios (August—September) und zwar vermutlich dem des Jahres 522 (Ol. 64, 3) geboren[5].

---

1) Pyth. 5, 72 ff., vgl. G. Hermann Berichte der sächs. Gesellschaft der Wiss. I (1848) S. 221 ff. = opuscula 8, 93 ff., Rauchenstein Zeitsch. f. Altertumsw. 1847 Sp. 735 ff., Tycho Mommsen Pindaros S. 10 ff. und Ztschr. f. Altert. 1845 Nr. 1, 2, Lübbert in Pindari locum de Aegeidis et sacris Carneis, Progr. der Univ. Bonn 1883; bestritten von G. Gilbert Studien zur altspartanischen Geschichte S. 65 f. und L. Bornemann Philol. 43, 79 ff.

2) Pyth. 3, 77 ff. mit Scholien; Anonymus bei Steph. Byz. u. Κυνοσκεφαλαί; Pausan. 9, 25, 3; Theben ist ihm daher seine Mutter, die ihn erzogen (Isthm. 1, 1, fr. 180).

3) V 1. Steph. Byz. s. v., daher vielleicht Βοιωτίδες ὗλαι Mosch. (?) 3, 88 (89). Eust. 3 und Thom. 4 leiten vermittelnd die Eltern aus Kynoskephalai her. Dass dies nicht einmal eine Ortschaft war, zeigt Xenoph. Ages. 2, 22.

4) Fr. 175 bei Plutarch. symp. 8, 1.

5) So nehmen Böckh, Schneidewin, Bernhardy, L. Schmidt (S. 8 f.) und Andere in Uebereinstimmung mit Synkellos, nach welchem die Blütezeit des Dichters Ol. 74, 3 (Euseb. armen. u. Hieron. 73, 2, R 73, 1, PF 73, 3) fiel, an, während G. Hermann (opuscula 2, 161), T. Mommsen (S. 28 ff.) u. Bergk an Ol. 65 festhalten; aber Suidas' Angabe beruht, wie der Zusatz κατὰ τὴν

Der Weg zur Poesie lag geebnet vor dem Knaben, denn abgesehen davon, dass die Familie vermögend war[1]), regte der erwähnte Kult des karneischen Gottes die Aigeïden zur Pflege der musischen Künste an und obendrein war Theben ein günstiger Ort wie wenige, um die musikalische Technik vollkommen zu erlernen; zudem war das Rittertum in der Familie ohnehin durch den auf dem Anstand und in den Gymnasien seinen Mann stellenden Bruder Eritimos würdig vertreten[2]). So wurde Pindar in der Verehrung der Musen auferzogen[3]). Wie gewöhnlich, gönnten die Gelehrten die Ehre der Lehrerschaft vielen[4]), allein nur der thebanische Flötenspieler Skopelinos[5]) und der athenische Chormeister Agathokles oder Apollodoros scheinen einen ernsthaften Anspruch darauf zu haben; letzterer weihte den jungen Pindar in die Führung lyrischer Chöre ein und liess sich von ihm vertreten[6]).

Als er dann selbständig aufzutreten begann, wie hätte es ihm fehlen sollen, da er durch Abkunft und Verschwägerung[7])

Ξέρξου στρατείαν ὢν ἐτῶν μ' zeigt, auf dem verbreiteten Synchronismus von Pindars Blüte und dem Perserkriege (Diodor. 11, 26, 8. v 21 ff. E 45. V 35 ff. Thom. 9. 15. Schol. Isthm. 5 (4), 60). Pindar kann sein erstes Lied nicht schon mit sechzehn Jahren verfasst haben.

1) Nem. 1, 31.

2) Fr. 180.

3) v 4.

4) Lasos (E. 10. Thom. 6) und Simonides (E 32 φασί. Thom. 55) sind als die berühmtesten unter Pindars älteren Zeit- und Kunstgenossen genannt; warum man ihnen die Böoterinen Murtis (Suidas, s. aber Corinn. fr. 12) und Korinna (s. S. 47, 1) beigibt, liegt auf der Hand.

5) Dieser wurde von einigen (E 6. V 3 ἔνιοι. Thom. 2 οἱ δέ, nach einigen identisch mit Daïphantos E 11. Thom. 3) Pindars Vater, von anderen vermittelnd sein Stiefvater genannt (Suidas. E 13. V 3 τινές. Thom. 4 οἱ δέ). Für den Vater geben wieder andere den Namen Δαΐφαντος (E 6. V 2. Thom. 1. 3. Philostr. imag. 2, 12. Steph. Byz. u. Κυνοσκεφαλαί. Tzetz. Chil. 1, 8. 618. Aus Δαϊφάντου machte v 2 das unböotische Δαϊφάντης, s. Ludwich a. O. S. 365; Δαϊφαντύρας Tzetz. Anecd. Oxon. III 350, 3), der aus Pindars gleichnamigem Sohn (v 25. E 20. V 41) erschlossen sein dürfte, oder Παγώνδας (E 4. V 2 ἔνιοι. Th. 3 οἱ δέ) an.

6) E 79 ff. (φασί). V 10 ff.; Agathokles v 11. E. 79. V 10 (οἱ μέν). Apollodoros ὁ τοὺς ὕμνους γράψας wird von Erotianos p. 366 (Bergk III[4] 378) einmal angeführt.

7) Pindars Mutter hiess Kleodike (v 2. E 14 εἰσὶ δ'οἵ. V cod. Ambros.); bei Myrto (E 7. Th. 4), d. h. Myrtis trat eine ähnliche Verwechslung von

freundschaftliche Beziehungen zu den vornehmen Geschlechtern griechischer Städte überkommen haben dürfte? Ein Anderer wäre schwerlich, erst zwanzig Jahre alt und noch unberühmt, von den stolzen Aleuaden Thessaliens beauftragt worden, den pythischen Sieg eines ihrer Familienmitglieder zu besingen, wie es Pindar im Jahre 502 (Ol. 69, 3) widerfuhr. Sein Erstlingswerk — wir kennen wenigstens kein früheres [1]) — liegt noch vor; es ist die zehnte pythische Ode. Leider ist es uns versagt, die erhaltenen und verlorenen Dichtungen Pindars in eine zuverlässige Zeitfolge zu bringen, woraus hervorginge, wie Pindar äusserlich seine Klientel, innerlich Wirkensgebiet und Kunstfertigkeit nach und nach erweiterte [2]). Doch hebt sich die glänzendste Episode des Dichterlebens bestimmt ab.

Die erste Gelegenheit, dass Pindar mit dem erlauchten Protector der Poesie in Syrakus eine Verbindung anknüpfte [3]), bot sich, als ein Fohlengespann Hierons in Theben beim Heraklesfeste den Preis erhielt [4]). Damals — es war aller Wahrscheinlichkeit nach das Jahr 477 (Ol. 75, 4) [5]), als Hieron kaum ein Jahr den Thron inne hatte — sandte Pindar

---

Abstammung und Lehre ein, wie bei Skopelinos. Pindars Frau Megakleia (E 21. V 40) oder Timoxena (v 24) entstammte möglicher Weise dem Alkmeonidengeschlechte (T. Mommsen S. 19).

1) Für die zwanzig Jahre passt auch der Ausdruck νεανίσκος bei Pausan. 9, 23, 2. 3 gut.

2) Leop. Schmidt (s. S. 68, dazu de justa ratione interpretationis Pindaricae, ind. lect. hib. Marburg 1864, Commentatt. in hon. Mommseni p. 48 ff. und supplementum quaestionis de Pindaricorum carminum chronologia, ind. lect. von Marburg 1880) versucht an den erhaltenen Oden den Entwicklungsgang seines Talentes nachzuweisen und daraus die Zeitfolge derselben zu bestimmen.

3) Lübbert de Pindari poetae et Hieronis regis amicitiae primordiis et progressu, ind. lect. aest. von Bonn 1886; über die sicilischen Oden s. W. Watkins Lloyd the history of Sicily to the Athenian war with elucidations of the Sicilian odes of Pindar, London 1872, Buch II.

4) Die Alten nahmen einen pythischen Sieg an, aber Fohlengespanne wurden zu den Festspielen von Delphi erst viel später zugelassen. Böckh verweist auf V. 3; ein Jolaosfest ist nach Didymos bei Schol. Nem. 4, 32 ausgeschlossen.

5) Vgl. V. 18f. mit Böckh's Bemerkung; Bergk I^4 p. 6 setzt die Ode später.

mit dem Schiffe, das die Freudenbotschaft überbrachte[1]), die zweite pythische Ode an den Fürsten. Dieser nahm sie wohlgefällig auf und wählte seinerseits, als er im folgenden Jahre (476)[2]) einen olympischen Sieg errang, unseren Poeten zum Festdichter. Pindar dankte ihm dies ehrenvolle Vertrauen durch „das herrlichste aller Lieder," [3]) die erste olympische Ode, deren Vortrag er gewiss keinem Fremden überliess[4]). Schwerlich blieb Pindar damals für längere Zeit, nach Art des Simonides, im königlichen Palaste; aber 473/4 war er wieder in Syrakus, um die dritte und bald darauf (Ol. 76, 3) die erste pythische Ode aufzuführen[5]). Auch Hierons Schwager Chromios übertrug Pindar die Verherrlichung zweier Siege, doch steht über die Zeit derselben nicht mehr fest[6]) als über die Olympiade, wo Hierons treuer Helfer Agesias, der Held der sechsten olympischen Ode, einen Preis erhielt; Pindar sandte ihm das Lied aus Theben in seine alte Heimat Stymphalos

---

1) V. 3f. 67f. (κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν hiesse prosaisch: mit purpurnem Segel).

2) Ol. 76 nach Didymos (Schol. V. 33), ebenso Bergk p. 3f. 480, Alb. de Jongh Pindarica, Utrecht 1845, Lübbert a. O. S. V ff. wegen Pausan. 6, 9, 4; Ol. 77 (472) nach Böckh, Bastgen quo tempore et consilio Pindarus carmen Olymp. II. et III. composuerit, Diss. v. Münster 1883 S. 11 ff., Mezger und Leop. Schmidt Commentatt. in hon. Momms. p. 48 ff. mit Berufung auf den Scholiasten, aber dessen Angabe ist verderbt, s. Lübbert S. VI.

3) Lucian. gall. 7.

4) Vgl. auch V. 17f.

5) Wegen παρ' Αἰτναῖον ξένον V. 69 ist die dritte nach der Gründung von Aitna Ol. 76, 1 verfasst; hingegen ist der pythische Sieg von Ol. 76, 3 (nach Bergk 77, 3) noch nicht erwähnt.

6) Nem. I. ist nach Böckh Ol. 76, 4 und vor Nem. IX. gedichtet, nach v. Leutsch Philol. 14, 57, weil er in V. 24 eine Anspielung auf N. IX. findet, später und zwar Ol. 77, 1 oder 2 (ebenso Bergk p. 9); nach L. Schmidt S. 457 hingegen Ol. 75, 1 oder wahrscheinlicher Ol. 75, 4. Die schon Didymos bekannte Ueberschrift von N. I. Χρομίῳ Αἰτναίῳ, wonach Chromios, obgleich er noch in Syrakus wohnte (V. 19), Hieron zu Liebe sich als Bürger von Aitna ausrufen liess, dürfte aus den Siegerlisten geschöpft sein; dann fiel der Sieg nicht vor Ol. 76, 1. Nem. IX. gilt einem früher in Sikyon gewonnenen Sieg; Chromios wohnt hier in dem neugegründeten Aitna (V. 2). Böckh und v. Leutsch bestimmen die Zeit der Ode auf Ol. 77, 1, Leop. Schmidt S. 240f. auf Ol. 76, 2. Merkwürdiger Weise setzt Eusebios Pindar zum zweiten Male Ol. 77, 1 an.

und zwar wahrscheinlich Ol. 77, 1[1]). Der Gruss, den der Dichter gleichzeitig Hieron entbietet, zeigt sie noch in gutem Einvernehmen. Seitdem begegnet aber keine Spur eines persönlichen Verhältnisses mehr, im Gegenteil lässt das Schweigen von Pindars Leier, als Hieron das zweite Mal in Olympia siegte (Ol. 78, 1), auf eine Erkaltung der Freundschaft schliessen. Hieron war ja ohnehin misstrauisch und durch Kränklichkeit gereizt; in fürstliche Launen sich zu schicken verstand der gewandte Simonides besser und Bakchylides machte der Schule des Oheims auch in dieser Beziehung gewiss keine Unehre. Ob Pindar gegen diese seine Rivalen in Gedichten einige Pfeile entsandte, dafür sind zwar anspielungssüchtige Scholiasten schlechte Zeugen[2]), indes darf man zugestehen, dass es schon unter den Zeitgenossen der Dichter Leute gegeben haben mag, welche das spöttische Wort von der versilberten Muse[3]), wie immer es Pindar selbst gemeint hat, auf Simonides bezogen. Um aber wieder zu Hieron zurückzukehren, so veranlasste Pindar die Ungnade gewiss nicht selbst durch Taktlosigkeiten, wie sie ihm manche Erklärer zutrauen, wenn er auch vor dem unsicheren Tyrannenthron nicht das Knie beugte, sondern an die Vergänglichkeit alles Menschlichen erinnerte und vielleicht manchen Rat und manche Mahnung in der höflichsten und schicklichsten Form erteilte.

Welchem Fürsten eine solche mannhafte Art nicht missfiel, dem stand Pindars Muse zu Gebote und es waren nicht die schlechtesten, die ihn dem Simonides vorzogen: Theron, der thatkräftige Herr von Akragas mit seinem Bruder Xenokrates[4]), und Alexandros, der den Griechen wohlgesinnte Ahne Alexanders des Grossen[5]); auch Kyrenes König Arkesilaos (der vierte seines Namens) erhielt von Pindar, weil sie als Aigeïden sozusagen verwandt waren, zu seinem Ol. 78, 3 in

1) Ol. 78, 1 nach Leop. Schmidt S. 274 f.

2) S. 66, 4; dazu Ol. 9, 74. Isthm. 2, 9. Nem. 4, 60.

3) Τὴν μοῦσαν ἀργυρέαν ποιούμενος fr. 287 (120), vgl. Sternbach meletemata Graeca, Wien 1886 p. 138 ff.

4) Ol. II. III.; Pyth. VI. Isthm. II.

5) Fr. 97. 98. Dionys. Halic. de vi dic. Dem. 26. Dio Chrysost. 2, 33. Solinus c. 24. E. 28.

Delphi errungenen Siege zwei Oden[1]. Die meisten der pindarischen Lieder sind für hervorragende Privatleute gedichtet, mit deren Familie der Dichter nicht selten das Band der Gastfreundschaft verknüpfte; zumal den rührigen Bürgern Aiginas, die bei allen bedeutenden und unbedeutenden Spielen der Griechen seit alter Zeit auffallend viele Preise empfingen, konnte ihr Konsul[2] eine solche Bitte nicht abschlagen und verfasste ihnen nicht weniger als elf Oden, ein volles Viertel der erhaltenen Sammlung.

Hat sich nun ein so hochgeborener und vielbekannter Mann in der bewegten Geschichte seiner Vaterstadt gar nicht bemerkbar gemacht? Hat er, als Aristokraten und Demokraten mit mehrmals wechselndem Glücke um die Herrschaft rangen, den durch seine Ahnenschaft ihm zustehenden Platz eingenommen? Die Antwort muss verneinend ausfallen; das scheinbare Rätsel klärt sich, wenn wir aus Pindars Gedichten sein politisches Glaubensbekenntnis erforschen[3]. Er war freilich ein Aristokrat vom Scheitel bis zur Zehe, dem die Unveränderlichkeit der dorischen Satzungen das Ideal war[4], wie er an dem einzelnen Manne die angestammte ererbte Tüchtigkeit auf das höchste schätzte und von dem self-made man nichts hielt[5]. Aber diese aufrichtige Ueberzeugung, so oft und unverhohlen Pindar sie auch aussprach, drängte er niemanden auf und hielt sich von dem Getriebe der Parteien ferne, wenn gleich er sonst wie den Freund zu lieben, so den Feind aus ganzer Seele zu hassen verstand[6]. Im Gegenteil erkannte Pindar auch demokratische Staaten vorurteilslos an, wenn sie so mächtig und

---

1) Pyth. IV. V.; nach **Duncker** Geschichte des Altertums VIII S. 296 A. 2 spielen sie auf den 462 in Aegypten ausgebrochenen Aufstand an.

2) Nem. 7, 65 προξενίᾳ πέποιθ' (Tycho Mommsen, Christ und Mezger lesen καὶ ξενίᾳ).

3) Ueber Pindars politische Ansichten handeln speziell W. **Wachsmuth** de Pindaro reipublicae constituendae et regendae praeceptore disputatt. II. Kiel 1823. 1824; J. **Marcus** de argumento politico Pindari carminibus intexto, Triest 1856.

4) P. 1, 62f. fr. 1. Vgl. P. 10, 1. J. 6, 12ff.

5) Tycho **Mommsen** Pindaros S. 19 A. 63; **Rauchenstein** zur Einl. in Pind. Siegesl. S. 57f., **Croiset** a. O. p. 226ff., z. B. Ol. 9, 100 τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν. 2, 94 σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ.

6) Pyth. 2, 83f.

dabei doch so massvoll auftraten wie das Athen des Aristeides. Der Dichter sprach dies ungescheut aus, als ein solches Wort in Theben gefährlich war; weil er Athen „das Bollwerk von Hellas“ hiess[1]), belegten ihn seine Mitbürger mit einer Geldstrafe, wofür ihn Athen sofort entschädigte und durch die Ernennung zum Konsul ehrte[2]). Jener Preis Athens stand in einem Dithyrambos, welchen Pindar in Athen zur Aufführung brachte; die Athener haben sich noch lange mit Stolz daran erinnert[3]). Siegeslieder dagegen dichtete er nur zweimal für athenische Adelige.

Ob der grösste Lyriker der Zeit der Perserkriege das seinige beigetragen habe, damit der Freiheitskampf den Nachkommen im verklärenden Lichte der Poesie erschiene, haben viele gefragt, unter ihnen Polybios, der denn, als er statt der erwarteten waffenklirrenden Lieder fand, dass Pindar damals, wie sonst[4]), Ruhe als die erste Bürgerpflicht empfohlen habe, über diese Teilnahmslosigkeit sich ereiferte[5]); fehlte es doch an patriotischen Dichtungen, worin gewöhnlich die Perserkriege dem Trojazuge entgegengestellt wurden, damals durchaus nicht[6]). Daran, dass Pindar von Marathon schweigt, ist bei der mehr lokalen Bedeutung des Sieges nichts wunderbares; was hingegen den Xerxeskrieg anlangt, so erinnere man sich, dass Pindars Mitbürger und Standesgenossen den Kern des persischen Heeres ausmachten, — wie konnte er also für einen Krieg sich begeistern, welcher keineswegs die ganze Nation auf der einen Seite vereinigte? — dass Theben für diese Haltung schwer büssen musste — wie durfte er da ein Jubellied anstimmen? Hätte Pindar so etwas über sich gewinnen können, wo er über den Ehrungen der Fremden nie die engere Heimat vergass

1) Ἑλλάδος ἔρεισμα fr. 76.

2) Isocr. 15, 166. Ps. Aeschin. epist. IV. Letzterer lässt die Statue, welche Pausanias 1, 8, 4 erwähnt, bei diesem Anlasse errichtet werden, was nach Demosth. Aristocr. 196 unwahrscheinlich ist; übertrieben Libanios III 27. 407, s. Anecd. Oxon. IV 155f.

3) Fr. 75ff., s. Bergk zu fr. 76; Pindar bei den Dionysien, in einer von Himerios (or. 11, 4) berührten Anekdote.

4) Pyth. 8, 1ff. 11, 55. Ol. 4, 14 und ö.

5) 4, 31, 5. 6; vgl. Böckh index lect. von Berlin 1831 = gesammelte kleine Schriften 4, 436ff.

6) Vgl. Isocrat. 4, 158; z. B. die „Perser“ des Timotheos.

und stolz sein Ansehen gegen das Hohnwort „böotische Schweine" in die Wagschale warf[1])? Von dem Unglück des Vaterlandes tief getroffen, wusste der thebanische Dichter keinen anderen Trost als das Vergangene zu vergessen und nur der Gegenwart zu leben[2]). In Salamis sieht er also zuerst einfach die Stätte einer furchtbaren Völkerschlacht, wo das göttliche Unwetter zahllose Männer vernichtete, wie der Hagel die Aehren (Isthm. 4, 49 f.). Erst später fasste er den Kampf zwischen Griechen und Barbaren vom nationalen Standpunkte auf[3]). Denken wir uns statt Pindars Verhältnissen die Befreiungskriege und etwa einen sächsischen Dichter, so werden wir den Thebaner vielleicht am richtigsten verstehen.

Die Mangelhaftigkeit der biographischen Ueberlieferung wird glücklicher Weise durch den ausdrucksvollen Charakter des Dichters aufgewogen. Aus seinen Liedern spricht eine edle mannhafte Persönlichkeit; sie hat ihm allgemeine Achtung verschafft und den Erfolg seiner Dichtungen nicht unwesentlich gefördert. Das bedeutende Selbstgefühl, mit welchem Pindar von sich selbst zu sprechen pflegt[4]), indem er sich z. B. mit dem Adler und Löwen vergleicht, während seine Gegner kreischende Krähen und freche Füchse sind[5]), war nach griechischer Anschauung keine Schwäche, weil er sein Genie demütig der Gnade der Götter allein zuzuschreiben nicht ermüdete; er fühlte sich beim Schaffen von göttlichem Geiste bewegt und sprach wie ein Prophet und Priester der himmlischen Gottheiten[6]); denn er war ein tief religiöser Mann[7]), der an dem

---

1) O. 6, 90. fr. 83.

2) Isthm. 7, 7 ff. wird allerdings sehr verschieden gedeutet (s. Mezger Pindars Siegeslieder S. 353. Croiset p. 271 f.).

3) Pyth. 1, 75 ff., fr. 77, 78.

4) Karl Seidenadel de Pindaro non immodesto ex Pindaro adumbratio, Progr. von Bruchsal, Karlsruhe 1855; z. B. O. 1, 112 ff. u. ö. Vgl. Plutarch. de laude sui 1. Aristid. or. 49 III p. 643 f. (II 509 D.). Schol. Aeschin. 3, 156.

5) N. 3, 80. 5, 21. fr. 237.

6) Fr. 90, 5 ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν, 150 (118) μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ᾽ἐγώ, vgl. O. 11 (10), 8 ff.

7) Limburg-Brouwer essai sur la beauté morale des poésies de Pindare, Brüssel 1830; O. F. L. Petri anthologia Pindarica theologico-moralis, Halle 1831; Zeyss quid Homerus et P. de virtute civitate diis statuerint,

Glauben seiner Väter nicht rüttelte, sondern ihn idealisierte, indem er die seiner hohen Auffassung des Göttlichen nicht entsprechenden Mythen entrüstet verwarf[1]). Darum genoss der fromme Dichter in dem Mittelpunkte des hellenischen Priestertums hohes Ansehen und galt den Delphiern wie einer der Ihrigen, so dass der Gott bei jedem Opfermahl Pindar durch den Mund der Priester zu Gaste lud, eine Auszeichnung, welche sich sogar auf seine Nachkommen vererbte[2]). Pausanias sah im Heiligtum noch einen eisernen Stuhl, auf dem Pindar oft vom pythischen Apollo gesungen haben soll[3]); Lieder erachtete er ja für die kostbarste Gabe, die er einer Gottheit weihen mochte[4]). Doch war der gottesfürchtige Mann so wenig, wie in der Politik, in seiner Religiosität einseitig: Aus Kyrene brachte er von seinen Verwandten den Kult des Zeus Ammon, von dem es zuvor in Griechenland weder Tempel noch Bild gegeben

---

Jena 1832; de Jongh Pindari sapientia, Utrecht 1837; Ant. Eberz theologumena Pindari lyrici, München 1839; Alex. Gabr. Sjöström de ethicis in Pindaro monitionibus, Helsingf. 1840; Gilquin commentatio Pindarica, Utrecht 1843; M. Seebeck Rhein. Mus. 3 (1845) S. 509 ff.; Koch de hominis statu ac natura in P. carmm. expressa, Gotha 1845; Winiewski über die Quelle von Pindars Glauben über den Zustand der Seelen nach dem Tode, ind. lect. hib. Münster 1845; G. Bippart theologumena Pindarica, Diss. v. Jena 1846; J. C. H. Clausen theologumena Pindari lyr. I. Pr. v. Elberfeld 1854; Nägelsbach die nachhomerische Theologie des griech. Volksglaubens, Nürnberg 1857; Böthke Pindars Ideen über das Loos der Menschen, Jahrb. f. Phil. 80 (1859) S. 185 ff.; P. Montée quis et qualis P. moralium auctor exstiterit, Paris 1860; Dronke Ztsch. f. das Gymnasialw. 14 (1861) S. 68 ff.; H. Skelnik P. et Aeschyli sententiae ad deos deorumque cultum pertinentes, Königsb. 1864; Const. Bulle de Pindari sapientia, Bonn 1866; E. Buchholz die sittliche Weltanschauung des Pindaros und Aeschylos, Lpg. 1869; Konr. Ohlert de heroologia Pindarica, Diss. v. Jena, Königsberg 1870; Loth. Böhme quid P. tum de jure humano tum de jure divino judicarit, Diss. v. Giessen, Lpg. 1872; H. Fritzsche der ἀνὴρ ἀγαθός bei P., Verhandl. der Rostocker Phil. Vers., Lpg. 1876 S. 30 ff.; Franc. Cipolla Riv. di filologia 6, 366 ff.; J. J. Schwickert kritisch-exeget. Erörterungen zu P. I. Pr. v. Trier 1882.

1) Ol. 1, 53 f. 9, 35 ff.

2) Pausan. 9, 23, 3. v 16 ff. E 47 ff. Th. 17 ff. vgl. Preller in Polemonis fragm. p. 68, Aug. Mommsen Delphica pr. 3.

3) 10, 24, 5 s. auch Plut. symp. 8, 1, 1.

4) Philodem. de musica IV col. 21, 10 ff. p. 89 Kemke.

hatte, nach Theben mit[1]; der Artemis Eukleia stellte er ein kostbares Weihgeschenk auf[2]; er kam nach Eleusis, um die Geheimnisse der attischen Mysterien zu schauen, und besang nachmals in einem herrlichen Trauerliede ihre beseligende Kraft[3]. Endlich errichtete Pindar neben seinem Wohnhause der Göttermutter ein Heiligtum[4] Vielleicht hatte er selbst ein Priesteramt ererbt[5], jedenfalls erlebte er noch die Freude, seinen Sohn Daïphantos in der Würde eines Apollopriesters zu sehen, wozu er ihm ein Prozessionslied dichtete[6].

Ein Liebling der Götter war der Dichter nach der Legende sein Leben lang: Schon als er in jungen Jahren auf dem Helikon der Jagd pflog, setzte sich eine Biene, das heilige Tierchen der Musen, auf seinen Mund, worauf die Göttergabe honigsüssen Gesanges ihn durchströmte[7]. Ein Lied des Meisters hörte man den Gott Pan in den Bergen singen[8]. Auch der Tod des Dichters ist von solchen Legenden verklärt. Nach den einen liess der Greis Apollo fragen, was das Beste für den Menschen sei, und erfuhr es bald darauf im Tode[9]. Nach den anderen holte ihn Persephone, ungehalten dass sie allein unter den Göttern von ihm noch nicht besungen war, zu sich und empfing in der Unterwelt von dem Schatten des Dichters diese Huldigung[10]. Er starb nicht nach hartem Leiden, sanft schlief

---

1) Pausan. 9, 16, 1.

2) Pausan. 9, 17, 2.

3) Fr. 129—133. Deswegen wird er auch zu den Pythagoreern gerechnet (Clem. Alex. strom. 5, 709 P, 598 S).

4) Pausan. 9, 25, 3.

5) Leop. Schmidt S. 13.

6) V 41 (δαφνηφορικὸν ᾆσμα).

7) Chamaileon und Istros bei E. 72 ff. (οἱ δέ leitet eine rationalistische Deutung ein). Pausan. 9, 23, 2; im Knabenalter nach einem philostratischen Bilde (2, 12), Aelian. var. hist. 12, 45. v 20 ff. E 82 ff. (τινές); Antipatros (Anthol. Planud. 305, 3 f.) lässt das Alter unbestimmt. Ueber die Bienen Philostrat. imag. 2, 8 p. 413, 29 K.

8) Antip. a. O. u. A., s. Bergks Note zu fr. 95.

9) Plutarch. consol. ad Apoll. 14; statt Apollo setzen E 97 ff. u. V 33 ff. Ammon.

10) Pausan. 9, 23, 3. V 20 ff. E 69 ff.

er, an seinen Liebling Theoxenos gelehnt ein [1]), und zwar wie es heisst in Argos [2]). Der Leib des Sängers, den so oft der Sieg eines edlen Rossegespannes zu den schönsten Liedern begeistert hatte, wurde in der Rennbahn von Theben beigesetzt [3]). Er hatte ein Alter von sechsundachtzig Jahren erreicht [4]); ist dies nicht erfunden, so starb Pindar 436/5 (Ol. 86, 1) [5]). Die zuverlässigen Anspielungen, welche in den Gedichten zu finden sind, reichen bis zum Jahre 451 (Ol. 82, 1), in dem die vierte olympische Ode gedichtet ist.

Pindars Werke waren an Zahl und Umfang so gross, dass sie siebzehn Bände füllten; es gab zwei verschiedene Anordnungen, deren üblichere vielleicht von dem alexandrinischen Grammatiker Aristophanes herrührte [6]). Gemäss der Sinnesart Pindars waren volle zehn Bücher ausschliesslich den Göttern gewidmet. Von religiösen Dichtungen fand man hier alle Arten: Ὕμνοι, παιᾶνες, προσόδια, παρθένια in dorischer Tonart [7]) und διθύραμβοι. Die eine Liste weist den drei letztgenannten Gattungen je zwei Bücher zu; wie diese entstanden, zeigt Suidas, welcher ausserdem anführt: Ἐνθρονισμοί (Hymnen an die Göttermutter) [8]), δαφνηφορικά (Prozessionslieder für das thebanische Apollofest),

1) Im Gymnasion (Valer. Max. 9, 12 ext. 7, nach Leop. Schmidt S. 29 Kombination) oder im Theater (Suidas; wie E. 28 ff. zeigt, kombiniert); Theoxenos' Name ist vielleicht aus fr. 123 (vgl. Athen. 13, 601 c) entlehnt.

2) Epigramm bei E 25 = V 50.

3) Pausan. 9, 23, 2.

4) E 19 und Th. 54 ist statt 66 gewiss 86 zu schreiben; abgerundet 80 v 31. ἔνιοι E. 19, weshalb Böckh für Ol. 84, 3 spricht.

5) Ol. 86 nach E 18. Th. 55 (86, 4 Tycho Mommsen S. 29).

6) Diese steht V. 43 ff. (ähnlich E. 172 ff.), die andere bei Suidas. Vgl. Bergk p. 367 ff. Lübbert ind. lect. von Bonn 1884 p. 11 f. Dagegen erklärt Hiller Hermes 21, 357 ff. die Besonderheiten der zweiten Liste für erdichtet. Nach der Buchteilung des Biographen sind jedenfalls citiert fr. 71. 72. 95. 103. 104; von dem Suidas Eigentümlichen erwähnen Athen. 13, 573 e, Suidas u. Ἀθηναίας und die Wiener Handschrift des Thomas die σκόλια.

7) Plutarch. mus. 17; fr. 95 und 104 ἐν τοῖς κεχωρισμένοις τῶν παρθενίων, s. S. 81 A. 4.

8) Vgl. Suidas u. Ὀρφεύς; ich habe durch die Ordnung angedeutet, wie diese in die obige Liste einzureihen sind. Philodemos citiert fr. 80 ἐν τῷ . . ΟΙΝ . .; man vermutet προοιμίῳ. Wenn wirklich so stand, war es für προσοδίῳ oder παροινίῳ verhört.

Βακχικά [1]) und δράματα τραγικά [2]), sämtlich Dichtungen, welche mit den Kulten Thebens zusammenhängen. Dazu kamen mehr oder minder weltliche Gedichte, nämlich die vier Bücher Siegeslieder, ferner Trinklieder, ἐγκώμια (vielleicht von der eigentlichen Sammlung ausgeschlossene Siegeslieder [3]) und Festgedichte nach Art der letzten nemeischen Ode) und endlich Trauerlieder, in denen Pindar hinter Simonides kaum zurückstand [4]). Gegen keine dieser zahlreichen Dichtungen entstanden, so viel uns bekannt ist, Zweifel an der Echtheit, wie auch die Bedenken Neuerer eine überzeugende Kraft nicht haben [5]); der Kukuk legt seine Eier nicht in das Nest des Adlers. Höchstens war bei konventionellen Epigrammen und Sprüchen in Prosa eine Unterschiebung möglich und eine solche ist denn auch nicht ausgeblieben [6]).

Von diesen sämtlichen Dichtungen sind, obgleich noch im dreizehnten Jahrhundert Eustathios und Theodoros Metochites viel mehr als wir lasen [7]), die Siegeslieder (ἐπίνικοι oder ἐπινίκια) [8]) allein erhalten, weil sie sowohl in Hinsicht auf den Ausdruck

---

1) Nach Böckh p. 556 Ἰόβακχοι, nach Lübbert a. O. p. 13 bakchische Prozessionslieder; Bergk p. 371 vermutet Ἰοβακχικά.

2) ιζ′ (bei Suidas) ist das Additionsergebnis eines misstrauischen Lesers (vgl. Welcker griech. Trag. S. 1290).

3) Z. B. das Isthm. I. erwähnte Lied auf einen delischen Sieg.

4) Vgl. Georg. Galesiota (citiert S. 64 A. 3).

5) E. C. Ch. Bach dubitationes de authentia Pindari Isthmiorum carm. VIII., Erfurt 1806; E. v. Leutsch Philol. 1, 116 ff. zweifelt mit Zustimmung von Rossbach und Westphal Metrik III S. 362 ff., Leopold Schmidt S. 388 f. und Bergk p. 5 die fünfte olympische Ode an wegen des Scholions: Αὕτη ἡ ᾠδὴ ἐν μὲν τοῖς ἐδαφίοις οὐκ ἦν, ἐν δὲ τοῖς Διδύμου ὑπομνήμασιν ἐφέρετο ὡς Πινδάρου (d. h. der nach Didymos lebende Gewährsmann des Scholiasten fand die Ode in den von ihm eingesehenen Handschriften nicht); s. dagegen G. Hermann Ber. über die Verh. der sächs. Ges. der Wiss. 1847 S. 322 ff. Vgl. auch Hoekstra Verslagen en Mededelingen der Akad. te Amsterdam, letterkunde, III 1 (1885).

6) Suidas. E. 147 f. τῶν ἐν τῇ Πινδαρικῇ βίβλῳ κειμένων γνωμικῶν ἀποφθεγμάτων.

7) S. z. B. Eust. 171. 176 (μάλιστα!).

8) Bergk p. 23, zusammengefasst unter dem Namen (ἡ λεγομένη) Περίοδος Thomas M. Z. 31. Der allgemeinere Name war ᾠδαί (Bergk p. 24) oder εἴδη (Eust. 34, s. Bergk p. 25).

als auf das Mythologische die geringsten Schwierigkeiten boten[1]). Den obersten Einteilungsgrund gab nicht wie bei den simonideischen Liedern die Art des Wettkampfes, sondern der Ort des Sieges ab. Mithin sonderte man Ὀλυμπιονῖκαι, Πυθιονῖκαι, Νεμεονῖκαι und Ἰσθμιονῖκαι[2]), welche dann wieder unter sich nach den Kampfarten geordnet waren. Unter den pythischen Oden verdient die zweite ihre Stelle nicht, da sie sich vielmehr auf einen in Theben gewonnenen Preis bezieht (S. 71). Während dies den alten Gelehrten entging, machten sie bewusst am Schlusse der Sammlung — die Νεμεονῖκαι standen nämlich früher am Ende[3]) — einen Anhang von drei Chorliedern, welche sonst nirgends unterzubringen waren[4]); die neunte und zehnte „nemeische" Ode sind nämlich für Sieger, welche in Sikyon und Argos auftraten, verfertigt[5]), die elfte vollends sang ein Chor zu Ehren eines Mannes, der zwar nach Pindars liebenswürdiger Versicherung zu den olympischen und pythischen Siegern hätte zählen können (V. 22 ff.), in Wirklichkeit jedoch die weniger glänzende Würde eines Prytanen von Tenedos erlangte. Aus diesem Anlasse wurde ein kleines Fest gefeiert, welches Pindars Muse verschönerte[6]). Leider ist die Sammlung nicht ganz vollständig erhalten, weil die letzten der isthmischen Oden untergingen. Der codex Mediceus B enthält hinter der VII. (VIII.) wenigstens noch eine Strophe (Fr. 1); für den Rest müssen einige Citate (Fr. 2 ff.) genügen[7]).

Da ein neidisches Geschick uns nur ein ganz einseitiges Urteil über den grossen Meister gestattet, steht dem Literarhistoriker um so mehr die Pflicht zu, das, was uns geblieben

---

1) Eust. Z. 176 f. διά τὸ ἀνθρωπικώτεροι εἶναι καὶ ὀλιγόμυθοι καὶ μηδὲ πάνυ ἔχειν ἀσαφὲς κατά γε τὰ ἄλλα.

2) In den jüngeren Handschriften steht Ὀλύμπια, Πύθια u. s. w. Ueber den Titel s. Bergk p. 23 f. Der alte stammt aus Pindar selbst (Ol. 3, 3 Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον. 4, 70 Ὀλυμπιονίκαν κῶμον. 7, 88 ὕμνου τεθμὸν Ὀλυμπιονίκαν).

3) Dies bestätigen zwei Breslauer Handschriften des Thomas p. 100, 2 W.

4) Schol. zu Nem. IX p. 256, 4 Abel διὸ κεχωρισμέναι φέρονται.

5) Auch der Held der achten stand nach Didymos in der nemeischen Liste nicht.

6) Dionysios von Phaselis und Didymos (in den Scholien p. 332, 14 Abel) rechneten die Ode zu den παροίνια.

7) Beizufügen ist Frg. adesp. lyr. 103 p. 722. Ueber die Zählung der Isthmien s. Bergk p. 21.

ist, in das gebührende Licht zu stellen; fällt es doch dem modernen Menschen unendlich schwer, die enthusiastische Bewunderung, welche ein Grieche bei einer pindarischen Ode empfand, verständnisvoll und ohne Affektation nachzufühlen. Wir spüren alle den Hauch eines grossartigen Genius, sowie wir uns jedoch über diesen Eindruck Rechenschaft geben wollen, tritt uns das Fremdartige seiner Dichtungsweise klar vor Augen. Darum sei hier zuvörderst versucht, das Wesen des griechischen Siegesliedes im einzelnen zu zergliedern; was davon Simonides, was Pindar zum Ruhme gereicht, wer möchte dies zu bestimmen wagen?

Den Nichtgriechen frappiert vor allem der Gegenstand, wiewohl am Ausgange des Mittelalters unsere Literatur etwas annähernd ähnliches in den Festgedichten der ritterlichen Wappendichter und der bürgerlichen Pritschenmeister besass. Die Veranlassung scheint mit dem hohen Fluge der pindarischen Muse nicht in dem richtigen Verhältnisse zu stehen. Faustkämpfer, Wettläufer, Ringer, Rennpferde — was ist daran begeisterndes oder poetisches? Griechenland dachte darüber eben anders; in wie weit es dabei Recht oder Unrecht hatte, gehört nicht in die Literaturgeschichte. Es war nun einmal dem hellenischen Bürger kaum möglich, auf anderem Wege höheren Ruhm zu erreichen als wenn ihm in einem der vier Nationalspiele ein Preis zufiel[1]). Man sah in diesen die Pflanzschule der höchsten ἀρετή, wenn sie sich auch mehr in körperlicher Beziehung bethätigte, und verehrte den Sieger wie einen erklärten Günstling des Gottes, welchem das Spiel geheiligt war. Darum warteten des Glücklichen unendliche Ehren: Am Festorte selbst trug der Heroldsruf seinen Namen zu den leidenschaftlichen Anteil nehmenden Vertretern aller, auch der entferntesten Gaue, wo es nur Hellenen gab; die heimische Bürgerschaft ehrte den „Hieronikos“ als Wohlthäter des Gemeinwesens durch ausserordentliche Privilegien, nicht selten verewigten Münzbilder Rennsiege[2]), ja eine Stadt riss in die Mauern eine Bresche, damit

1) Das Antiquarische ist bei J. H. Krause Hellenika od. Institute, Sitten und Bräuche des alten Hellas, I 1. 2. II 2. Lpg. 1841 und Olympia od. Darstellung der grossen olymp. Spiele, Wien 1838 gesammelt.

2) R. Stuart Poole the use of the coins in illustration of the fourth and fifth Olympian Odes of Pindar, Transactions of the royal society of literature, Vol. X p. III n. s.

der Sieger glanzvoll einziehen könne; für die Familie endlich gab es keinen höheren Stolz als solche Ehrenpreise aufzuweisen oder zu ererben, die man nicht geringer schätzte als römische Patrizier Triumphe ihrer Ahnen [1]). Unter derartigen Verhältnissen kannte Pindar kein besseres und edleres Glück als einen solchen Sieg, so dass er wiederholt den Gefeierten mahnt, er möge, der Vergänglichkeit des höchsten irdischen Glanzes eingedenk, sich nicht vermessen den Göttern gleichstellen.

Das Fest wäre nach griechischen Begriffen nicht vollkommen gewesen, hätte es des Schmuckes der Poesie entbehrt. Seitdem es überhaupt Wettkämpfe gab, „lange vor Adrastos und dem Streite der Kadmeer“ [2]), wurde dem Sieger zugesungen; schon bei dem ersten olympischen Spiele des Herakles, stellt Pindar sich vor, erscholl die ganze Altis von frohen Liedern [3]). Erst ging diese Huldigung von Verwandten und Freunden des Siegers aus. Auf Aigina, das zahllose Preise eroberte, blühte auch das Enkomion [4]) und Pindar erwähnt bei einem aiginetischen Knaben ausdrücklich, dass dessen Grossvater Euphanes den Sieg seines Sohnes besungen habe und dass der Vater Timokritos, wenn er noch lebte, dem jungen Timasarchos dasselbe bereiten würde [5]). Als sich jedoch die lyrische Kunst so verfeinerte, dass ein Dilettant die technischen Schwierigkeiten nicht mehr leicht überwand, nahmen wirkliche Dichter diese Art in die Hand, zuerst wahrscheinlich von prachtliebenden Fürsten eingeladen, bis der Ehrgeiz reicher Adeliger denselben dieses Vorrecht streitig machte. Simonides ist, so viel die Alten melden, derjenige, welcher das Siegeslied zu einer Literaturgattung erhob; ihm folgen Pindar, Bakchylides und Diagoras. Sonst wird noch eine Ode, mit welcher angeblich der Tragiker Euripides einen Sieg des Alkibiades feierte, erwähnt, doch ist aus dem Stillschweigen der Gelehrten nichts weiter als das

---

1) Cicero pro Flacco 13, 31.

2) Pind. Nem. 8, 51.

3) Ol. 10 (11), 76 f. ἀείδετο δὲ πᾶν τέμενος τερπναῖσι θαλίαις τὸν ἐγκώμιον ἀμφὶ τρόπον.

4) Vgl. Nem. 6, 31 ff. 7, 9 πόλιν φιλόμολπον. fr. 1 (4), 6 ταμίαι σοφοὶ Μοισᾶν ἀγωνίων τ'ἀέθλων; auch an den Lokrern Ol. 10 (11), 14. 11 (10), 16 ff. und Korinthern Ol. 13, 22 rühmt Pindar die Pflege der musischen Künste.

5) Nem. 4, 13 ff. 89 f.

Fernbleiben anderer bedeutender Dichter zu schliessen[1]. Man fühlt bei Pindar noch, dass die Beiziehung eines eigentlichen Dichters keine eingewurzelte Sitte war; infolge dessen kommt er immer wieder auf den Gedanken zurück, selbst die höchste Ruhmesthat verklinge spurlos, wenn der Sänger sie nicht im Liede festhalte und der Nachwelt zur Bewunderung überliefere.

Dass der Dichter für seine Mühewaltung ein ansehnliches Honorar empfing[2], ist selbstverständlich; vielleicht würde niemand davon sprechen, stiesse man sich nicht an der Bezahlung eines Lobliedes. Wir werden in kurzem sehen, dass dieses nicht in einen Panegyricus ausartete; übrigens hat niemand Pindar mit Simonides zusammengestellt[3]. Der Dichter rechnet es sich im Gegenteil zum Verdienste an, dass seine Kunst das Andenken der Tüchtigkeit erhält[4], und rühmt sich der Wahrhaftigkeit, womit er „das Löbliche lobt und den Frevlern Tadel sät“[5]. Feierlich ruft er Zeus' Tochter Alatheia an, sie möge jegliche Unwahrheit ferne halten[6]. Dies schliesst nicht aus, dass Pindar manche dunkle Seite des Mythus verschweigt; aber er bekennt es offen[7] und rechtfertigt sich mit dem Spruche: „Das Glück soll man überall verkünden, dagegen das von Gott gesendete Missgeschick verbergen“[8]. Ausserdem wollen wir nicht vergessen, dass der Dichter — wir dürfen vielleicht sagen — in allen Fällen mit dem Gefeierten durch Freundschaft und Achtung verbunden war. Als Aigeide stand er Arkesilaos und wahrscheinlich auch Telesikrates[9])

1) Ein grosses anonymes Fragment steht bei Bergk III[4] p. 714 (frg. adesp. 85). Vielleicht gehört auch Ἴων ἐν τῷ εἰς Σκυθιάδην ἐγκωμίῳ (Sprichwörter in Millers mélanges 364) hieher.

2) Μισθός P. 11, 41 ff.; dreitausend Drachmen in einer Anekdote Schol. Nem. 5, 1.

3) Ausser Tzetz. schol. alleg. Iliad. 6, 65, der manche Stellen der Pindarscholien zu pessimistisch auffasste. Pindar selbst protestiert gegen den Ruf eines φιλοκερδής (J. 2, 6).

4) N. 7, 11 ff. fr. 121 u. ö.

5) N. 8, 39; vgl. O. 2, 101. 4, 15. 13, 98. N. 7, 68.

6) O. 10, 4. fr. 205.

7) O. 13, 91. N. 5, 14 ff. 6, 72 ff.

8) Fr. 42.

9) Pyth. IX.

nahe; an die Aigineten knüpfte ihn, wie gesagt, die Proxenie und überdies sprachen die Thebaner im allgemeinen auf Grund eines Mythos von ihrer Verwandtschaft mit jenen [1]). In Anderen schätzte der Dichter ohne Zweifel liebe Gastfreunde [2]). Bei Hieron, Arkesilaos und den Aigineten Aristokleidas und Sogenes gebraucht er selbst das Wort „Freund" [3]). Mit Recht mag man daher die Helden der pindarischen Oden des Dichters Freunde nennen [4]). Andererseits bedürfte es kaum der aristophanischen „Vögel", damit wir überzeugt sind, dass die traurige Figur des selbst mit Naturalien zufriedenen Betteldichters dem klassischen Hellas wohl bekannt war.

Der Chor setzte sich nicht aus Mietlingen, sondern aus jungen Mitbürgern, welche aufrichtigen Herzens sein Lob sangen, zusammen [5]). Der Dichter oder dessen Stellvertreter begleitete ihn auf der siebensaitigen Lyra, während ein Flötenspieler den Ton hielt [6]). Die Musik, deren besonderen Charakter Simonides festgesteilt hatte [7]), war in dorischer, äolischer und lydischer Tonart [8]). In der Regel bauten Simonides und Pindar das

---

1) Herodot. 5, 80; vgl. P. 8, 98 Αἴγινα φίλα μᾶτερ.

2) Die Familie des Opuntiers Lampromachos hatte die Proxenie von Theben oder Pindar die der Opuntier (O. 9, 83); vgl. E. Lübbert de Pindaro Locrorum Opuntiorum amico et patrono, ind. lect. hib. Bonn. 1882.

3) Pyth. 1, 92; Pyth. 4, 1; Nem. 3, 76. 7, 62.

4) A. Bernh. Lutterbeck die Freunde Pindars, Giessen 1865.

5) Nem. 2, 24 ὦ πολῖται. Ol. 6, 7 ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἱμερταῖς ἀοιδαῖς. P. 5, 103 ἐν ἀοιδᾷ νέων. N. 3, 5 νεανίαι. 66 νέων. P. 10, 6 ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα, vgl. P. 1, 98. 10, 55. N. 3, 3 ff.

6) Φόρμιγξ bei Anrede des Dichters an sich selbst oder die Muse O. 1, 18. 9, 13. P. 1, 1, vgl. O. 2, 1. 4, 2. P. 2, 70. N. 4, 5. J. 2, 2 oder λύρα N. 10, 22, vgl. O. 2, 52. 6, 97. P. 8, 31. N. 3, 12, vgl. ποικίλον κιθαρίζων N. 4, 14, ποικιλοφόρμιγξ ἀοιδά O. 4, 2, siebensaitig P. 2, 70. N. 5, 24 (nach Theocrit. 16, 44 ff. war die Lyra des Enkomion πολύχορδον βάρβιτον); αὐλοί O. 5, 19. N. 3, 79, κάλαμος O. 10, 84, beide zusammen O. 3, 8. 7, 11 f. 10, 93 f. N. 9, 8 f. vgl. J. 4 (5), 27. Nach Philochoros (Athen. 14, 637 f) hatte Epigonos die Verbindung beider eingeführt. Sie scheint gerade beim Symposion beliebt gewesen zu sein (vgl. Frg. lyr. adesp. 96 p. 720, dargestellt auf einer Vase des Brygos, Annali d. Inst. 1872 p. 294). Die dabei verwendeten Flöten hiessen αὐλοὶ κιθαριστήριοι (Aristoxenos bei Athen. 14, 634 f), die Sache ἰαμβαυλεῖν (Hesych.).

7) Vgl. Plutarch. mus. 20 (nicht chromatisch).

8) Dorisch O. 3, 5, vielleicht auch 1, 18, vgl. fr. 67. 191; äolisch O. 1, 105. N. 3, 79, vgl. P. 2, 69; lydisch O. 5, 19. N. 4, 45 f. 8, 15. Die Musik

Siegeslied epodisch und zwar folgt bei Pindar die Epode in den erhaltenen Liedern regelmässig auf ein Strophenpaar, doch konnte die Zahl der gleichartigen Strophen zwei übersteigen[1]; das späte Mittelalter gibt uns hiefür deutsche Ausdrücke an die Hand, weil jedes liet oder Gesätz in zwei „Stollen" und den „Abgesang" zerfiel. Nur einige Lieder (Ol. XIV. Pyth. VI. XII. Nem. II. IV. IX. Isthm. VII.) sind monostrophisch, weshalb man mit hoher Wahrscheinlichkeit vermutet, dass sie der Chor im Schreiten sang.

Dem Festdichter waren mannigfache Gelegenheiten zur Erprobung seiner Kunst geboten. Die eigentliche Siegesfeier erfolgte allerdings, weil sie am Abend des grossen Tages stattfand[2], zu rasch, als dass ein so kompliciertes Kunstwerk wie die griechische Ode hätte improvisiert werden können. So war der poetische Teil des κῶμος auf den üblichen Siegeshymnus des Archilochos mit dem populären Refrain Τήνελλα καλλίνικε oder höchstens gutgemeinte Improvisationen beschränkt[3]. Ist doch die achte olympische Ode, welche vielleicht am Tage nach dem Ringkampf oder höchstens einige Tage später gesungen wurde, als Alkimedon dem olympischen Gotte den Kranz weihte[4], keine wahre Ausnahme; Pindar hatte nämlich den Auftrag viel früher erhalten, weil der glückliche Erfolg von dem Orakel des Zeus im voraus verbürgt war[5].

Wenn dagegen der Sieger unterwegs bei Freunden eine vorläufige Feier veranstaltete, wie z. B. Telesikrates von Kyrene bei seinen thebanischen Verwandten blieb[6] und der Syrakusaner Agesias zunächst nach Stymphalos, dem Stammsitze

---

heisst „bunt" (O. 6, 87. N. 5, 42, vgl. O. 4, 2. N. 4, 16), weil das Lied künstliche πτυχαί hat (O. 1, 108 (105) κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς).

1) Hephaestio de poemate c. 4 p. 68 W.

2) Pind. Ol. 10 (11), 73 ff.; vgl. Nem. 10, 33 ff.

3) Aristarchos bei Schol. Nem. 3, 1 p. 73, 10 ff. Abel.

4) V. 10 τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι; über den Ort V. 9 f.

5) V. 2 ff. Aehnlich liess ein olympischer Sieger im Vertrauen auf den günstigen Bescheid des Ammonorakels schon vorher seine Statue anfertigen (Pausan. 6, 8, 3). Bei der siebenten pythischen Ode (vgl. Mezger Pindars Siegeslieder S. 318) liegt kein stichhaltiger Grund vor, warum sie nicht in Athen aufgeführt sein könnte.

6) Pyth. IX, s. V. 91 πόλιν τάνδε, dazu V. 88; die Ode wurde nach Böckh p. 326 vielleicht wiederholt (nach Croiset p. 115 bei einer Hochzeit).

seiner Familie, ging[1]), oder auch wenn er nach dem gewöhnlichen Brauche, von den jubelnden Verwandten und Freunden geleitet, in die Heimat einzog[2]) und zunächst zum Tempel der von ihm besonders verehrten Gottheit fuhr, um ihr bescheiden den Siegespreis zu weihen oder überhaupt seine Huldigung darzubringen[3]), konnte er von dem Dichter leicht das notwendige Lied erhalten.

Am Abend des Einzugtages vereinigte ein grosses Fest alle Freunde im Hause des Siegers. Ein Chor von Jünglingen[4]) zog dorthin und stimmte oft beim Eintritte in den Hof ein das Fest eröffnendes Lied an[5]); für diese Gelegenheit sind die elfte olympische, die zweite und neunte nemeische und die siebente isthmische Ode, mit Ausnahme der ersten monostrophisch, gedichtet. Allen ist eine auf den Beginn des Festes gehende Aufforderung gemeinsam[6]) und, falls die Feier einen besonderen Schutzpatron hat, wird dessen hilfreiche Gnade zum Schlusse angefleht[7]). Das eigentliche Lied trug der Chor entweder an der Thüre des Hofes[8]), damit auch die nicht geladenen Städter an der Siegesfeier als Zuschauer Anteil nähmen, oder im Saale selbst Angesichts der gelagerten Tischgenossen vor[9]). Beide Lieder hat Pindar dem Lokrer Agesidamos gedichtet, um ihn für sein Versäumnis zu entschädigen[10]);

---

1) Ol. VI., vgl. Pyth. IV. X., s. Hartung Philol. 1, 121.

2) Pyth. VI., s. V. 1ff.

3) Ol. V. (V. 1f. στεφάνων ἄωτον . . . . δέκευ). Pyth. VIII. (V. 5 Πυθιόνικον τιμὰν 'Αριστομένει δέκευ). XII. (V. 5 δέξαι στεφάνωμα τόδε). Weil dieses Lied im Schreiten gesungen wurde, besteht der letzte Vers jeder Strophe aus Epitriten; Ol. IV. (V. 7f. δέκευ τόνδε κῶμον. 9 Ψαύμιος ἵκει ὀχέων). XIV V. 15f. ἐπακοοῖτε . . . . . τόνδε κῶμον), vielleicht auch VI., wenn V. 105 Bergk richtig liest ἐμῶν ὕμνων δὲ δέξ' εὐτερπὲς ἄνθος.

4) Nach Didymos (Schol. Nem. 1, 7) die Gäste selbst; er vermutet von dieser Ode, dass sie Hieron beim Feste des Zeus Aitnaios singen liess.

5) Isthm. 7, 3.

6) O. 11, 16 συγκωμάξατε. N. 2, 24f. ὦ πολῖται, κωμάξατε Τιμοδήμῳ σὺν εὐκλέι νόστῳ, ἀδυμελεῖ δ' ἐξάρχετε φωνᾷ. 9, 1ff. κωμάσομεν . . . . ἐς Χρομίου δῶμα (vgl. V. 48 συμπόσιον). J. 7, 1ff. Κλεάνδρῳ τις . . . ὦ νέοι . . . πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω κῶμον.

7) P. 6, 50f. N. 9, 53ff.

8) N. 1, 19 ἔσταν δ' ἐπ' αὐλείαις θύραις.

9) O. 1, 17f. P. 1, 97.

10) Daher O. 10, 9 τόκος; weil O. XI. das Vorspiel ist, steht V. 19 ἀφίξεσθαι.

aber auch für den olympischen Sieg Therons musste er zwei Oden verfassen [1]).

Doch mit der Hauptfeier begnügte sich der Ehrgeiz reicher Familien selten, sondern das Andenken des Sieges wurde oft, entweder am Jahrestage, oder bei hervorragenden Gelegenheiten, etwa einem grossen Volks- oder Familienfest, erneuert; z. B. sind die in der dritten pythischen und der neunten nemeischen Ode gepriesenen Siege längst vergangen [2]), ja der Sieger der zweiten isthmischen war bereits gestorben. Die elfte pythische Ode wurde bei den Theoxenien im Tempel des ismenischen Apollo zu Theben gesungen, wie ein lokrischer Chor die neunte olympische anstimmte, als man ein Fest des heimischen Heros Aias feierte [3]); Arkesilaos gab an den Karneen ein Erinnerungsmahl mit Chorgesang [4]). Die zehnte nemeische Ode vollends galt nicht einmal einem bestimmten einzelnen Siege [5]).

Damit waren die möglichen Fälle lange nicht erschöpft; hören wir doch z. B. von einem Korinthier Xenophon, dass er ausser dem üblichen Enkomion — es ist unter den olympischen das dreizehnte — von dem würdigen Sänger unbedenklich ein Lied für das heitere Mahl, das er den Dienerinen Aphrodites im Haine der korinthischen Göttin gab, verlangte; Pindar bezeichnete es halb entschuldigend selbst als Skolion [6]).

Da das Siegeslied ein Gelegenheitsgedicht ist, setzt es eine Grundlage von Thatsachen voraus, die wir die prosaischen Elemente des Siegesliedes nennen möchten. Den Sieger selbst mit vielen Worten zu preisen, war nicht althellenische Art,

---

1) Phil. Bastgen quo tempore et consilio Pindarus carmen Ol. II et III. composuerit, Diss. v. Münster 1883. Vielleicht wurde das zweite im Hause gesungen, das dritte nach den Scholien und der Ueberschrift beim Theoxenienfeste.

2) Ποτὲ P. 3, 74. N. 9, 52. Dagegen kann ὀψὲ περ N. 3, 80, wie das folgende zeigt, bedeuten, dass der langsam arbeitende Dichter auf sich warten liess; allerdings heisst es V. 2 ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι, aber nach den Scholien ist dies bildlich zu verstehen.

3) V. 112. — Bei Nem. VII. vermutet Croiset p. 115 den Geburtstag oder die Mannbarwerdung des Siegers als Anlass der Wiederholung.

4) Pyth. V. nach Leop. Schmidt (Pyth. IV. war dann für die wirkliche Feier verfertigt gewesen; umgekehrt Fr. Thiersch I S. 96).

5) V. 23 ff.

6) Fr. 99 bei Athen. 13, 573 ef.

sondern es fiel unangenehm auf, als Simonides von dem Faustkämpfer Glaukos behauptete, Polydeukes und Herakles könnten es mit ihm nicht aufnehmen[1]; man fürchtete ihm dadurch eher wie durch den bösen Blick Uebles zuzuziehen, zum mindestens war die neidische Missgunst seiner Mitbürger gewiss[2]. Seine persönlichen Vorzüge werden demgemäss höchstens mit wenigen Worten angedeutet, im Gegenteil berührt der Dichter ein etwaiges Unglück mit zarten Trostworten; nur muss auf jeden Fall erwähnt werden, ob ihm schon früher ein Siegespreis zugefallen ist. Der Grieche lässt dem Einzelnen nur als Glied einer edlen Familie oder als Bürger einer vielgenannten Stadt seine volle Ehre widerfahren. Der Vorfahren und der Heimat Ruhm ist also jedem hellenischen Lobredner, mag er in Prosa oder in Versen sprechen, die reichste Quelle des Preises, so lange überhaupt das gebildete Heidentum das Andenken an seine Sagenzeit bewahrte[3], um wie viel mehr für Pindar, den aristokratischen Sänger der ererbten und von Alters her überkommenen Tüchtigkeit! Gemäss dem religiösen Sinne der Griechen durfte ferner der Dichter die Gottheit nicht übergehen, weil sie dem Sänger durch ihre Gnade das höchste Glück bescherte[4]. Der fromme Pindar weist den Glücklichen in der Regel deshalb auf die Gottheit hin, damit er sich nicht überhebe. Die Betonung der menschlichen Hinfälligkeit klingt hie und da so stark hervor, dass der melancholische Ton in den Festjubel nicht hineinzupassen scheint[5]. Der Vorgang des Wettkampfes selbst blieb wegen seiner Trivialität unberührt, wenn nicht ein ungewöhnlicher Zwischenfall, wie bei dem Flötenspieler Midas, Interesse erregt. Dass bei dem Siege von Rennpferden Wagenlenker und Rosse über dem eigentlich verdienst-

---

1) Fr. 8 p. 390 Bergk.

2) N. 8, 21 ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν.

3) Man wird mit Nutzen vergleichen, was die Rhetoren über die Lobrede sagen (z. B. Hermogenes progymn. c. 7, Aphthon. prog. c. 8, Theon προγ. c. 8). Aehnlich angelegt sind die Epigramme der Weihgeschenke, z. B. enthält Kaibel 932 das Lob des Siegers, seiner Heimat, deren Metropolis u. des Vaters. Vgl. auch im Allgemeinen Jacobs Nachträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste I 49 ff.

4) Ueber das „Glück“ der Sieger s. Dissen in seiner Ausgabe S. XVII—XXII.

5) Dies tadelten einige an der achten pythischen Ode (Scholien zu V. 96).

losen Herrn derselben nicht ganz ignoriert würden, forderte die natürliche Gerechtigkeit; aus einem ähnlichen Beweggrunde nannte man bei Knaben den Lehrer, welchem sie ihre gymnastische Fertigkeit verdankten [1]. Endlich ziemt sich der Glückwunsch, der Sieger möge sowohl im Allgemeinen glücklich sein als auch weitere Kränze, zumal bei den höchstgeachteten Olympien erringen.

Diese Punkte bot die reale Welt dem Dichter, ohne dass seine Phantasie durch sie gehemmt und an die Heerstrasse des Konventionellen gebannt worden wäre; denn die Freiheit, das Thatsächliche möglichst kurz oder in poetischer Umhüllung zu berühren, blieb ihm unbenommen, wovon schon vor Pindar das bei Plato erhaltene Lied des Simonides Zeugnis ablegt. Sodann zeigte er seine Meisterschaft gerade darin, dass er, im Gegensatze zu dem prosaischen Panegyriker, eine Regelschablone verschmähte, vielmehr das Material nach künstlerischen Rücksichten frei gruppierte, wenn es auch in der Natur der Sache lag, dass das Lied von dem Ereignis des Tages entweder sofort [2] oder nach einer kurzen Einleitung [3] ausging und am Schlusse darauf zurücklenkte. Ausserdem kam ihm der Umstand zu statten, dass je nach den oben aufgezählten Gelegenheiten des Siegesfestes manches mehr hervorgehoben werden musste, anderes weggelassen werden durfte; so hatte der Dichter besonders bei Wiederholung der Feier eine viel grössere Bewegungsfreiheit.

Vor allem aber erschloss jene hellenische Scheu vor dem Lobe des einzelnen dem Dichter ein Stoffgebiet, welchem er leichter als der nach griechischen Begriffen nicht idealisierbaren Gegenwart eine poetische Seite abgewinnen konnte; das Reich der althellenischen Poesie war aber die Heroensage und somit bildete schon bei Simonides [4] den glänzendsten Teil des Siegesliedes ein M y t h u s [5]. Nun leitete jede vornehme Familie

---

1) O. 8, 55 ff. 11, 16 ff. N. 5, 48 f., vgl. J. III. a. E.

2) Der Sieger wird aber nur ausnahmsweise (Pyth. IX.) sogleich genannt.

3) Diese hiess vielleicht προκώμιον (N. 4, 11, anders die Scholien), wogegen P. 7, 2 προοίμιον den Ausgangspunkt bezeichnet.

4) Schol. Nem. 4, 60.

5) Konr. O h l e r t de heroologia Pindarica, Diss. v. Jena, Königsberg 1870; H. P a n s e Gebrauch der Mythen in den Pindarischen Epinikien,

Griechenlands ihren Stammbaum über die Gründung der Stadt hinaus zur grauen Vorzeit zurück; hatte Pindar für einen solchen Sieger die Muse zu bemühen, dann wählte er natürlich einen Mythus aus der Familiensage, so Ol. IV. einfach die Geschichte des Ahnherrn der Jamiden und ähnlich im elften nemeischen Liede. Sonst nahm der Dichter, wenn nicht, wie bei den sicilischen und italischen Kolonien, die prähistorische Zeit fehlte, zum Sagenschatz der Heimat des Siegers seine Zuflucht, welchem Brauche wir eine lange Reihe herrlich erzählter Sagen verdanken, z. B. den ganzen Argonautenzug, dessen Darstellung die vierte pythische Ode füllt; der Dichter verdient namentlich bei den zahlreichen Aiginetenliedern darum besonderes Lob, weil er immer neues zu erzählen weiss. Dann besitzt der Ort der Spiele gleichfalls seine Mythen, die berücksichtigt werden können, zumal wenn das Fest nicht am Wohnorte des Siegers abgehalten wird. Für Olympia ergeben die erste, dritte und zehnte Ode einen vollständigen Cyklus der Gründungssagen, der Herakles, Pelops und die Pflanzung der ersten heiligen Olive umfasst [1]; auch Nemea erhält im neunten Liede den gebührenden Preis. Als ferner einmal ein Flötenspieler sich an Pindar gewandt, lag es nahe, dass der Dichter die Erfindung der Flötenmusik zum Mythus des Liedes (Pyth. XII.) wählte.

Obschon die Griechen durch die Vorträge der Rhapsoden und Dithyrambiker daran gewöhnt waren, eine beliebige Sage, wenn sie nur schön erzählt war, anzuhören, forderte doch die besondere Veranlassung und der private Charakter der Feier einige Rücksichten, so dass der Dichter über jene durch die Volksanschauung gerechtfertigten Klassen von Sagen nicht leicht hinausging. Wenn er allgemein gehaltene Weisheitssprüche durch irgend welche mythische Beispiele belegte und beleuchtete, that er es demgemäss in der Regel mit kurzen Hinweisen. Weiter ausgeführte Mythen, welche nicht auf die Geschichte der Familie, der Heimat oder des Festspieles Bezug haben,

---

Greiffenberg i. P. 1871; Vitaliano Menghini Ercole nei canti di Pindaro. Saggio sul valore e sulla proprietà del mito nella poesia pindarica, Milano 1878.

1) Lübbert de Pindari carminum quibus Olympiae origines canit fontibus, Progr. v. Bonn 1882.

gehen stets auf einen individuellen Anlass zurück. Warum sollte Pindar einem im Wettlauf siegreichen Knaben nicht Perseus, das Heroenideal des Schnellläufers, zur Nacheiferung vor Augen stellen [1]? Solche beziehungsreiche Sagen wählt Pindar in Ermanglung einer alten Geschichte bei drei Siciliern: Als Hieron krank lag, verglich ihn der Dichter, tröstend und ehrend zugleich, mit dem leidenden Philoktetes und erinnerte an die heilkundigen Heroen Asklepios und Chiron [2]. Bei dem grauköpfigen Psaumis gedenkt er einer Episode des Argonautenzuges, wo der durch ebenfalls früh gebleichtes Haar auffallende Erginos siegte [3]. Auch bei Chromios hat der Mythos von Ixion eine besondere persönliche Beziehung, wenngleich sie für die Unbeteiligten nicht klar zu Tage liegt; denn der Dichter fürchtete nach eigenem Geständnisse dadurch Anstoss zu erregen [4]. Gelegentlich trug Pindar dem Lokalpatriotismus seinen Tribut ab, wenn er vor demselben Chromios, weil die neue Stadt Aitna einer Geschichte entbehrte, Herakles, Thebens Stolz, schildert [5]; allerdings nahm dieser Heros eine sozusagen universelle Stellung ein. So bleibt die elfte für einen jugendlichen Mitbürger gedichtete Ode übrig, wo die Orestessage V. 16 ff. so unmotiviert eingefügt ist, dass der Dichter, um wieder zu seinem Thema einzulenken, fragt, ob er auf einem Kreuzwege von der rechten Strasse abgekommen oder wie ein Seeboot durch den Wind abgetrieben worden sei, worauf er scherzhaft die Muse ermahnt, sie möge sich durch das Lob des Siegers für das empfangene Honorar dankbar erweisen (V. 38 ff.). In diesem einen Falle brauchte der Dichter wahrscheinlich keine persönlichen Rücksichten zu nehmen. Nur in einigen meist kurzen Oden fehlt der mythische Teil ganz [6] oder er ist auf Anspielungen eingeschränkt [7]. Die Griechen betrachteten eben solche mythologische Abschweifungen (παρεκ-

1) Pyth. 10, 29 ff.

2) Pyth. 1, 50 ff. 3, 1 ff.

3) Ol. 4, 17 ff.

4) Pyth. 2, 52 ff.

5) Nem. 1, 33 ff. Mit den Worten ἐν κορυφαῖς ἀρετᾶν μεγάλαις scheint Pindar anzudeuten, dass er Herakles als Idealhellenen fasst.

6) Ol. V. XI. (X). XII. Pyth. VII.

7) Ol. IV. Nem. II. Isthm. I.

βάσεις, wie die Scholien sagen) als selbstverständliche Zugabe des Enkomions[1]). Um gerecht über Pindar zu urteilen, beachte, wem die Reden der Kaiserzeit keine genügende Rechtfertigung scheinen, die Abschweifungen in des gefeierten Isokrates „Helena“, wo doch dem Rhetor ein ausgebildeter reicher Stoff, der schon für sich vollkommen genügt hätte, vorlag.

Was die äusserliche Einführung der Mythen betrifft, so knüpft sie der Dichter in der Regel lose an eine Sentenz oder an die vergleichende Nennung eines Heroennamens an[2]); nur der zuletzt erwähnte unmotivierte Mythus ist in mehr äusserlicher Weise herangezogen. An den von Pindar ausführlicher berichteten Sagen kann man den Unterschied der epischen und lyrischen Erzählungsweise studieren. Weit entfernt von der behaglichen Breite Homers, wenngleich in längerem Bericht die Personen oft nach epischer Weise redend auftreten, bewegt sich eine pindarische Erzählung sprungweise vorwärts. Zuerst pflegt der Hauptinhalt oder der Ausgang des Mythus mit markigen Worten hingestellt zu werden. Hierauf beginnt der Dichter von Anfang an, hebt aber nur das aus, was ihm wichtig scheint. Bald bleibt er stehen, bald schlägt er einen weiteren, doch anmutigen Seitenpfad ein, dann eilt er auf dem nächsten Wege zum Ziele, nie sich verirrend, selbst wenn er den Anschein davon annimmt. Am Ende sind wir auf den verschlungenen Pfaden zum Eingang wieder zurückgeführt. Wenn die Fülle des Stoffes drängt, schaltet er auch wohl einen Teil kunstvoll in der Form einer Prophezeiung ein[3]). Von der Objektivität des Epos ist keine Spur vorhanden. Der Dichter prüft sinnig sowohl das Einzelne wie das Allgemeine sub specie aeterni, indem es ihn zu sittlichen, oft an Sprüche des Volkes und der Literatur gelehnten Gedanken anregt. Er rühmt sich seines Gedankenreichtums, dass er „viele rasche Geschosse im Köcher habe, laut redend für die Verständigen, während die Menge Dolmetscher bedarf“[4]). Viele Oden beginnen mit

1) Aristot. rhet. 3, 17 p. 1418a 33ff. χρὴ τὸν λόγον ἐπεισοδιοῦν ἐπαίνοις u. s. w. Cicero orator 19, 65 a re saepe discedunt, intexunt fabulas.

2) Fein z. B. Nem. 7, 22 ff.

3) Pyth. 9, 51 ff. Nem. 1, 61 ff., vgl. Pyth. 4, 9 ff.

4) Ol. 2, 91 ff. vgl. Pyth. 3, 80.

allgemeinen Betrachtungen[1]) und die meisten endigen in ein Sprichwort oder eine Gnome. Vom Allgemeinen geht Pindar zum Besonderen über und vom Besonderen hinwiederum zum Allgemeinen. Obgleich er über die phantasiearmen Wiederholer spottet[2]), erkennt er trotzdem, dass die Fülle nicht das Ideal der Kunst sei. Unter einer Menge einströmender Ideen die geeigneten auszuwählen, weil die Kürze der angewiesenen Zeit den Sänger zur Beschränkung nötigt[3]), erscheint ihm als eine hohe Gabe[4]). Andererseits fürchtet er bei den Hörern Uebersättigung, die ja selbst „beim Honig und Aphrodites Freuden eintritt"[5]). Darum gleicht nach seinem schönen Bilde die Muse des Enkomions der Biene, die des lieblichen Honigs wegen von Blume zu Blume schwärmt[6]), und an einem anderen Orte wird die Ode mit einem farbenbunten Gewebe Lydiens zusammengestellt[7]).

Ungeachtet dieser eigenen Versicherungen des Dichters begnügte man sich mit der eben auseinandergesetzten Annahme durchaus nicht. Die alten Grammatiker brachten ihre aus allen Scholien sattsam bekannte Gewohnheit, überall persönliche Anspielungen aufzuspüren, ganz besonders bei Pindar zur Anwendung. Aber erst die neuere Philologie strebte methodisch die Aufstellung einer bestimmten Formel an; Erasmus Schmids logische Kategorien fanden keinen Beifall. Dagegen nehmen manche einen ethischen Grundgedanken der einzelnen Oden an[8]), während Böckh und andere, indem sie gleichfalls eine Grundabsicht aufsuchen, die Beziehungen des Einzelnen auf

1) Ol. I. XI. Pyth. V. X. Nem. IV. VI. Isthm. III.

2) Nem. 7, 104 f.

3) Nem. 4, 33 f. Isthm. 1, 62 f., vgl. Isthm. 5 (6), 56 f.

4) Pyth. 9, 78 f.; ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν, ähnlich Frg. adesp. lyr. 86 a p. 717.

5) Κόρος Pyth. 1, 82, vgl. Nem. 7, 52 ff. 10, 21.

6) Pyth. 10, 53 f. ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὦτε μέλισσα θύνει λόγον; vgl. 11, 42 ἄλλοτ' ἄλλᾳ ταρασσέμεν.

7) Nem. 8, 15 Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν, vgl. P. 9, 77 f. βαιὰ δ' ἐν μακροῖς ποικίλλειν, ἀκοὰ σοφοῖς. fr. 194 (206) ποικίλον κόσμον αὐδάεντα λόγον. 179 (170) ὑφαίνω . . . . ποικίλον ἄνδημα.

8) So besonders Dissen in seiner Ausgabe, auch Welcker Rhein. Mus. 1, 461 ff. kleine Schriften 1, 176 ff. 191 ff. und O. Müller Vorrede zu Dissens opuscula 1842.

die persönlichen Verhältnisse des Siegers hervorheben[1]). Bei keiner dieser Methoden kommt die Poesie[2]) oder auch nur die Forderungen des Festes zu ihrem Rechte. Pindar hatte keinen moralischen Satz durchzuführen[3]), sondern die Freuden eines Familienfestes zu erhöhen. Doppelsinnige Anspielungen hätten im Kreise der Hörer eher Unruhe hervorgerufen, zum mindesten aber ihre Empfänglichkeit für den herrlichen Gesang gestört; noch weniger konnte es Pindar einfallen, an dem Ehrentage seiner Freunde und Gönner durch unzeitige aufdringliche Mahnungen ihren Neidern eine Waffe in die Hand zu drücken. Wie wir auseinander gesetzt haben, war nicht die oft recht menschliche Individualität des Siegers der Mittelpunkt des Festes, sondern das ruhmbedeckte Glied einer Familie und einer Bürgerschaft, der fromme Günstling einer Gottheit. Das ist, wenn man will, der „Grundgedanke" aller Oden und ihr A und Ω im vollen Sinne des Wortes.

Den Gelehrten interessiert an den Mythen nicht wenig ihr Inhalt. Man darf bei einem Dichter voraus setzen, dass er mit den alten Meistern des Gesanges wohl vertraut war; wie hätte er sonst in manchen Dichtungen die Mythen „aus vollem Sacke säen" können? Da er nun besonders mit Homer und Hesiod häufig übereinstimmt, liegt die Annahme, dass sie oft seine Autoritäten waren, sehr nahe[4]); allerdings waren Hesiod und Pindar dem gleichen Stamme entsprossen und somit vielleicht beide unabhängige Verkündiger einheimischer Sagenformen. Natürlich musste der thebanische Sänger die einheimischen Traditionen der Sieger und besonders, was mit den örtlichen Kulten zusammenhing, wohl beachten[5]). Als Dichter und als Besinger weit von einander entfernter Städte

---

1) Böckh in der Ausgabe und ges. kleine Schriften 7, 369ff.; Mezger Pindars Siegeslieder S. 30ff., vgl. Leop. Schmidt de justa ratione interpretationis Pindaricae, ind. lect. hib. Marburg 1864.

2) G. Hermann opuscula 6, 1ff. 7, 97ff. (VI S. 31: „Eine poetische Idee ist ein Gedanke der das Gefühl in Anspruch nimmt"), ähnlich Croiset p. 293ff.

3) Λόγων κορυφά Pyth. 3, 80 ist ganz anders gemeint.

4) E. Lübbert de Pindari studiis Hesiodeis et Homericis, ind. lect. hib. von Bonn 1881/2. Man schrieb Pindar Hesiods Grabschrift zu (Bergk p. 383).

5) Vgl. Pausan. 9, 22, 7.

empfand er kein Bedenken, wenn er einen Mythos bald so bald in einer anderen Fassung vortrug, z. B. äusserte er sich über die Heimat des Dithyrambos dreimal verschieden[1]). Aber die Gelehrten rühmten Pindars Zuverlässigkeit und Treue[2]).

So waren Stoff und Formen des Siegesliedes beschaffen[3]). Pindars Individualität konnte dabei in einer Weise hervortreten, die man nur empfinden, aber nicht beschreiben kann ausser mit Worten des Dichters selbst: Wie ein Adler erhebt er sich majestätisch über die gemeinen Vögel. Doch ist seine Würde nicht kalt und frostig gleich einer Statue, denn Pindar tritt stürmisch wie ein kampfesmutiger Athlet oder ein reissender Bergstrom auf[4]). Seine Poesie beruht auf genialer Inspiration[5]), so dass er sich der ihm von allen Seiten zufliessenden Gedanken kaum zu erwehren weiss. Schon das Proömium ist in der Regel energisch und ein solches τηλαυγὲς πρόσωπον, dass es sofort die gespannte Aufmerksamkeit der Hörer erweckt.

Leichter ist Pindars Eigenart in stilistischer Hinsicht zu erfassen[6]). Er wird von den alten Rhetoren unter den Hauptvertretern des strengen Stiles genannt und dies mit vollem Recht[7]). Schlichte Anmut, einfache Natürlichkeit, zarte Lieblichkeit sind ihm nicht gegeben, wenn schon er selbst glaubt, dass er, ein Liebling der Grazien, süsser als Honig singe[8]). Man möchte fast sagen, sein Stil setze sich aus Dissonanzen zusammen, die in ihrer Gesammtheit einen imponierenden Eindruck machen; Boileaus berühmtes Wort „Chez elle un beau désordre est un effet de l'art" (art poétique II 72) ist thatsächlich mehr als eine geistreiche Antithese. Pindars Oden zeigen eine merkwürdige Verbindung von reicher

---

1) Ol. 13, 18 mit Scholien.

2) Aristid. or. 48 III p. 610 (II p. 484 Dind.).

3) Die Form heisst τεθμός Nem. 4, 33, τεθμὸς ὕμνου Ol. 7, 88; vgl. Aeschyl. Suppl. 1035 mit Scholien.

4) Vgl. N. 5, 20 ἔχω γονάτων ἐλαφρὸν ὁρμάν. Antip. Sidon. Anthol. Planud. 305 Πιερικὰν σάλπιγγα, besonders Horat. carm. 4, 2, 5ff.

5) Plato Men. 81b rechnet ihn zu den θεῖοι, was er p. 99c erläutert,

6) Ed. Lübbert de elocutione Pindari, Diss. v. Halle 1853; Edm. Pannicke de sublimitate Pindari, Progr. v. Cüstrin 1873.

7) Αὐστηρὰ ἁρμονία Dionys. comp. verb. 22. vet. scr. cens. 2, 5. Quintil. 10, 1, 61.

8) Fr. 152 μελισσοτεύκτων κηρίων ἐμὰ γλυκερώτερος ὀμφά; Ol. 9, 27.

Fülle[1]) und karger Knappheit[2]). Er verfügt über einen unerschöpflich scheinenden Reichtum an den herrlichsten kühnsten Bildern, wie er keinem zweiten ausser Aeschylus zu Gebote steht[3]); imposante Appositionen und ganze Gruppen volltönender Eigenschaftswörter geben von dem gepriesenen Gegenstande eine grossartige Idee[4]); daneben sind dem Dichter auch Augenblicke, wo die Sturmflut der Inspiration plötzlich stille steht, nicht erspart, freilich nur Augenblicke[5]). Weit gedehnte mächtig dahin rauschende Perioden — in der zehnten pythischen Ode fordert das kurze Versmass einen ähnlichen Satzbau, welche Entschuldigung für die zweite nemeische nicht gilt — paaren sich mit hastigen Sätzchen[6]); wenn ein neuer Gedanke sich aufdrängt, lässt der Dichter die einmal begonnene Ausdrucksform plötzlich fallen[7]). Wie eigenartig seine Wortstellung ist[8]), weiss jeder Leser; trotzdem hat schwerlich einer die Empfindung, Pindar sei durch die schwierigen Versmasse dazu genötigt, es ist vielmehr als ob die Dunkelheit, über welche schon die Alten klagten[9]), zu dem prophetischen Tone

---

1) Lübbert a. O. p. 14ff.; Gell. 17, 10, 8 nimis opima pinguique esse facundia.

2) Lübbert a. O. S. 23f.

3) Lübbert a. O. S. 9ff. 39ff. M. Godofredus de elocutione Pindari, Susati 1865; O. Goram Philol. 14, 241ff. 478ff. M. Ring zur Tropik Pindars, Pesth 1873; Bernh. Schmeier de translationibus ab homine petitis apud Aeschylum et Pindarum comm., Königsberg 1882; auch C. C. Hense über personificirende Adjectiva und Epitheta bei griech. Dichtern, Halberstadt 1855.

4) Pannicke a. O. p. 6f.; Th. F. Bräunig de adjectivis compositis apud Pindarum (I. Altona 1880) Berlin 1881; S. Tessing de compositis nominibus Aeschyleis et Pindaricis, Diss. v. Lund 1884; E. Rickmann in cumulandis epithetis quas leges sibi scripserint poetae Graeci maxime lyrici, Diss. v. Leipzig, Hirschberg 1884.

5) Περὶ ὕψους 33.

6) Lübbert p. 16ff. Pannicke p. 3ff. Wohl die gedehnteste Periode steht am Anfange von Pyth. IV. Ueber Asyndeta: Tycho Mommsen adnotat. crit. supplem. p. 192.

7) Anakoluthe: Pannicke p. 12ff.; über verschiedene Eigentümlichkeiten der Syntax: Ernst Friese de casuum singulari apud Pindarum usu, Berlin 1866; Oskar Wilpert de schemate Pindarico et Alcmanico, Breslau 1878.

8) Paulus Harre de verborum apud Pindarum conlocatione, Berlin 1867; Pannicke p. 7ff.

9) Eustath. c. 34 (aber nicht Eupolis bei Athen. 1, 3a!).

des gottbegeisterten Sängers unumgänglich und natürlich gehörte. Pindar machte den Eindruck der Altertümlichkeit[1]), während doch der glättere Simonides älter war. Doch fehlt es nicht an Stellen, die der letztere gedichtet haben könnte; ich erinnere an den auf Zeus' Scepter schlafenden Adler, die Flammenströme des Aetna und die Blumen des Frühlings, von denen Pindar in dem athenischen Dithyrambos singt. Es mag sein, dass der thebanische Dichter von dem Erbfehler der Böotier nicht frei war, indem er bei weitem mehr mit der Sprache zu kämpfen hatte als der zungengewandte Ionier Simonides, aber vielleicht gerade deshalb hat er ihr ungeahnte Schätze abgerungen[2]).

Dieser inspirierte Geist sammelte nach seinem stolzen Worte[3]) nicht mühsam das Regenwasser, sondern seine Poesie glich einer lebendig sprudelnden Quelle; demungeachtet widmete er, auf ein Gedicht sich ganz koncentrierend[4]), der jeweiligen Aufgabe einen unendlichen Fleiss. Die überraschende Mannigfaltigkeit, womit Pindar das trivialste ausdrückt, so dass er sogar den Namen des Festortes, des Siegers und seines Vaterlandes äusserst selten in derselben Weise nennt[5]), muss erarbeitet sein; wenn ferner an der gleichen Stelle der Strophe und Gegenstrophe gerne gleich oder doch ähnlich klingende Wörter vorkommen[6]), wie es überhaupt die Griechen lieben[7]), ist dies ebenfalls mehr als ein blosser Zufall. Nicht einmal gewissen Künsteleien seiner Zeit entzog sich Pindar, z. B.

---

1) Dionys. compos. verb. 22 τὸ ἀρχαϊκὸν ἐκεῖνο καὶ τὸ αὐστηρόν.

2) Horat. carm. 4, 2, 10f. per audaces nova dithyrambos verba devolvit.

3) Quintilian. 10, 1, 109 (fr. 258); Dio Chrys. 2, 32 hebt λαμπρότης τῆς φύσεως hervor.

4) Isthm. 1, 1 ff.

5) Karl Ritter de Pindari studio nomina variandi, Dissertatt. philol. Argent. IX (1885) p. 239 ff.

6) Mezger Pindars Siegeslieder S. 37 ff. Desselben Gelehrten damit verbundene Annahme, welche von Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. 81 ff. (eigentlich schon von Fr. Thiersch Uebers. I S. 62 f.) herrührt, dass Pindar das terpandrische Nomenschema auf die Chorlieder übertrug, hat alles gegen sich. S. auch Macan Transactions of the Oxford phil. society 1882/3 p. 16 ff.

7) Al. Rzach über antistrophische Wort- und Gedankenresponsion in den Chorliedern der sophokleischen Dramen, Progr. v. Prag 1874.

dichtete er einmal ein Lied ohne Sigma[1]). Selbst für einen solchen Enthusiasten bleibt es wahr: „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen, und haben sich, eh' man es denkt, gefunden.“

Die chorische Lyrik war ja im vollen Sinne des Wortes eine Kunst und dem entsprach es, dass Pindar nach griechischer Gewohnheit in einem Kunstdialekt dichtete[2]). Die böotische Mundart, welche Korinna, weil sie an ihre Landsleute allein sich wandte, wohl anstand, passte natürlich für einen vielumworbenen Dichter nicht, wenn er bald in Sicilien, bald auf Aegina, bald in einer anderen fernen Stadt eine Probe seiner Kunst ablegte, sondern hätte eher Spott hervorgerufen. Leider gehen uns die Mittel zur Bestimmung von Pindars Dialekt völlig ab[3]). Die Alten bezeichneten ihn als ein mit Aeolismen vermischtes Dorisch, und wollten obendrein Atticismen vorfinden[4]). Soviel dürfen wir als sicher annehmen, dass er nicht der delphische war[5]), aber auch nicht der böotische[6]), die Gedichte, die für Böotier bestimmt waren, möglicher Weise ausgenommen[7]). Man nimmt an, dass der dorische Charakter oder das äolische Element mehr hervortrat, je nachdem eine Ode in dorischer oder äolischer Mundart komponiert war[8]). Aber korrigierende Grammatiker und nachlässige Abschreiber wetteiferten, das Charakteristische unwiederbringlich zu verwischen.

---

1) Klearchos fr. 63 bei Athen. 10, 448 d, vgl. Pindar. 79 τὸ σὰν κίβδαλον ἀνθρώποισιν ἀπὸ στομάτων.

2) G. Hermann de dialecto Pindari observationes, Lpz. 1809 = Opuscula I p. 245 ff.; Tycho Mommsen Jahrbb. f. Phil. 83, 40 ff.; W. Aug. Peter de dialecto Pindari, Diss. v. Halle, Berlin 1866; Aug. Heimer studia Pindarica, Lund 1885.

3) U. v. Wilamowitz homerische Untersuchungen S. 319 f.

4) Eustath. Od. p. 1702, 4 f.; Dorisch Suidas; über Atticismen Schol. Aristoph. Acharn. 728 (720).

5) Ahrens über die Mischung der Dialekte in der griech. Lyrik, Verhandl. der Phil. Vers. in Göttingen 1853 S. 71 ff.

6) A. Führer Philol. 44, 69 ff.

7) Z. B. haben zwei Handschriften Ol. 14, 3 das böotische Ἐρχομενοῦ bewahrt.

8) So G. Hermann und Ahrens.

Pindars Verdienste um Metrik und Musik[1]) entziehen sich völlig unserer Kenntnis; eine grosse Lücke unseres Wissens, zumal da der Dichter auf Rhythmus und Melodie kein geringeres Gewicht als auf die Worte legte[2])! Doch gibt uns die Benennung von Versmassen einen Fingerzeig, da gerade drei antispastische Metren pindarisch heissen[3]). Sein Lieblingsmass waren die daktyloepitritischen Strophen, welche ruhige Würde athmen, ohne schwerfällig zu sein[4]).

Der imponierende Eindruck des pindarischen Genius war so mächtig, dass vor den französischen Spöttern Malherbe, Perrault[5]) und Voltaire keine ernstliche Opposition sich regte, wenn man ihn den Meister der antiken Lyrik nannte; denn gerade in dieser konventionellen Gattung empfand jeder die Bedeutung einer grossen Persönlichkeit. Pindar wurde natürlich von seinen engeren Landsleuten unter die Klassiker der Musik aufgenommen[6]), aber auch in Athen war er schon im fünften Jahrhundert durch Aufführungen so wohlbekannt, dass die Komiker seiner Erwähnung thaten und Verse parodierten[7]). Im vierten Jahrhundert gehörten Pindars Päane zu den beliebten Tischgesängen[8]). Der äussere Ruhm des Dichters erstrahlte noch heller, als Alexander bei der Eroberung Thebens ausser den Göttertempeln nur Pindars Haus verschonte, weil dieser einen Sieg seines gleichnamigen Ahnherrn besungen habe[9]).

---

1) G. Hermann im III. Band von Heynes Ausgabe; Aug. Böckh de metris Pindari, Bd. II T. 2 seiner Ausgabe; W. Christ die metrische Ueberlieferung der pindarischen Oden, München 1868 (aus den Abhandl. der bayer. Akad. XI 3 S. 129 ff.); J. H. H. Schmidt die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen, Lpg. 1868 (darin Schemata sämmtlicher pindarischer Epinikien); Mor. Schmidt die Taktmaasse einiger olympischer Oden Pindars, Sitzungsber. der bayer. Akad. 1872 II 405 ff.; Fel. Vogt de metris Pindari quaestt. tres, Strassburg 1880 (Dissertatt. philol. Argentor. IV.); Mor. Schmidt über den Bau der pindarischen Strophen, Lpg. 1882.

2) Vgl. Dionys. de vi Demosth. 26 περὶ τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς μᾶλλον ἢ περὶ τὴν λέξιν ἐσπουδακώς.

3) Hephaest. c. 15 p. 52. Schol. Pind. Pyth. 6, 9. 2 epod. 7.

4) C. Hermann Jahrbb. f. Phil. 130, 481 ff.

5) Vgl. Boileau reflexions sur Longinus VIII.

6) Aristoxenos bei Plutarch. mus. 31.

7) Aristoph. Av. 924 ff. 939; Eupolis bei Athen. 1, 3a.

8) Timaios bei Athen. 6, 250 b.

9) Plin. nat. hist. 7, 29. Plutarch. Alex. 11 a. E. Arrian. anab. 1, 9, 10 (λέγουσι, er fügt auch den Schutz der Nachkommen bei). Dio Chrys. or. 2, 33.

Durch diese demonstrative Verordnung wurde Pindar den Diadochenhöfen empfohlen; da überdies die Philosophen die Lesung des sentenziösen hochsinnigen Dichters anrieten[1]), gehörte er zum Kreise der Schulschriftsteller[2]), was ihm die Beachtung aller Grammatiker sicherte. Nachdem bereits Zenodot den Text recensiert hatte[3]), ordnete Aristophanes von Byzanz sämtliche Dichtungen Pindars, reinigte den Text und trennte die Verse[4]); seine Arbeit blieb wahrscheinlich in den Hauptzügen massgebend[5]). Auch der grösste des Triumvirates hielt sich von Pindar nicht ferne: Es gab eine mit kritischen Zeichen und Kommentar versehene Ausgabe des Aristarchos, indes stand sie hinter der Homerrecension erheblich zurück[6]). Ihm lagen bereits mehrere Kommentare vor[7]); der älteste, den wir noch kennen, rührt von Aristophanes' Schüler Kallistratos her[8]). An Aristarchos schlossen sich verschiedene Schüler und Anhänger in der Pindarforschung an: Ammonios, sein Nachfolger, Aristodemos von Elis[9]) und Aristonikos[10]), ferner Chairis[11]), der Sidonier Dionysios[12]), Asklepiades, welcher die offiziellen Siegerlisten

---

Liban. t. II p. 218. v 27 ff. Suidas. E 95 ff. Tzetz. Chil. 7 hist. 139. Th. 24 ff. (übertragen auf Pausanias und die Spartaner, obgleich diese Theben nie zerstörten, Solin. 9, 16. E 91 ff. V. 24 ff. Th. 21 ff.). Das Haus wurde später in das Prytaneion verwandelt (V. 27. E. 96 f.).

1) Vgl. Diogen. Laert. 4, 31.

2) Ps. Aeschin. epist. 4, 2. Dionys. Thrax bei Sext. Empir. adv. math. 1, 58. — Kallimachos ahmte Pindar nach (Schneider zu hymn. 2, 87. 112).

3) Schol. Ol. 2, 7. 6, 91.

4) Ordnung Thomas Mag. Z. 57 West.; Kritik Schol. Ol. 2, 48; Versteilung Dionys. compos. verb. 22. 26 (Tzetzes schrieb Anecd. Paris. I p. 73 diese Arbeit einem τῶν σοφῶν τῶν παλαιτάτων zu).

5) Lübbert de Pindari carminibus dramaticis, ind. lect. hib. 1884 p. 10.

6) Paul Feine de Aristarcho Pindari interprete, Halle 1883 (auch in den Commentationes philol. Halenses); Eugen Horn de Aristarchi studiis Pindaricis, Diss. v. Greifswald 1883.

7) Schol. Nem. 1, 49 p. 34, 8 Abel.

8) Böckh in der Scholienausgabe p. XIII.

9) Böckh p. XIV; ἐν γ' περὶ Πινδάρου Athen. 11, 495 f.

10) Schol. Ol. 3, 31, vor Didymos Ol. 1, 33. 7, 153.

11) Wahrscheinlich ebenfalls vor Didymos (Schol. Pyth. 4, 496).

12) Schol. Pyth. 1, 172; Dionysios ohne Zusatz Ol. 11, 55. Pyth. 1, 109.

einsah[1]), Chrysippos[2]), Menekrates[3]) und Agestratos[4]). Der Pergamener Artemon beschränkte sich auf die Erklärung der sicilischen Oden[5]). Einzelne Lesarten werden unter dem Namen des berühmten Krates, des Dionysios Charmidu und Leptines citiert[6]). Andere beschäftigten sich mit der Bestimmung der Odenarten: Kallimachos in Verbindung mit seinen Katalogen[7]), Aristophanes' Schüler Dionysodoros[8]), Apollonios „der Eidograph“[9]), Dionysios von Phaselis[10]) und Hephaistion[11]).

Die wenig leseeifrigen Gelehrten der Kaiserzeit gingen am liebsten auf den Kommentar des fleissigen Didymos zurück, der alle diese Forschungen zum grössten Teile der Werke Pindars zusammenfasste[12]).

In der Kaiserzeit steht die Suprematie Pindars bei Griechen wie bei Römern fest[13]). Die Jugend muss ihn in der Schule lesen[14]), weshalb der Presbyter Apollinaris von Laodikeia Imitationen christlichen Inhalts an seine Stelle zu setzen versuchte[15]). Trotzdem erwähnt Suidas an Kommentatoren dieser Zeit nur einen Palamedes, wozu eine metrische Abhandlung Drakons

1) Vor Didymos Schol. Nem. 2, 19; Siegerlisten Schol. Nem. VI. a. A.

2) Böckh p. XII identificiert ihn ohne Grund mit dem Stoiker; s. Christ. Aronis Χρύσιππος γραμματικός, Jena 1885.

3) Schol. Ol. 2, 16. Isthm. 4, 104.

4) Schol. Pyth. 10, 85; Ptolemaios Epithetes ist vielleicht auch hieher zu rechnen (Schol. Ol. 5, 44).

5) Schol. Ol. 5, 1. Pyth. 1, 1. 3, 48. Isthm. 2 praef.; vor Menekrates Ol. 2, 16.

6) Schol. Nem. 2, 16; Nem. 7, 35; Ol. 11, 55 unsicher.

7) Schol. Pyth. II. a. A.

8) Schol. Isthm. 2, 54.

9) Schol. Pyth. II. a. A., vgl. 1, 3.

10) Schol. Pyth. II. a. A.; Nem. XI. p. 332, 14 Abel.

11) Schol. Isthm. V p. 427, 1 Abel.

12) Ἐξήγησις Πινδαρική Lactant. fals. relig. 1, 22, 19; Eust. Z. 172 οὐ μὴν τὰ πάντα ὑπεμνηματισμένα, Ammon. u. Θηβαγενεῖς: ἐν ὑπομνήματι τῷ πρώτῳ τῶν παιάνων; Fragmente bei Mor. Schmidt Didymi Chalcenteri fragmenta, Lpg. 1854, p. 214 ff.

13) Cicero orator 1, 4. Horat. carm. 4, 2. Περὶ ὕψους 33, 5. Petron. 2 (Pindarus novemque lyrici). Quintil. 10, 1, 61. Stat. silv. 4, 7, 5. Martial. 8, 18, 6. Plutarch. symp. 7, 5, 4. Antipater Anthol. Planud. 305.

14) Lucian. συμποσ. 17. Palladas Anthol. 9, 175, 1.

15) Sozomen. hist. eccles. 5, 18.

(περὶ τῶν Πινδάρου μελῶν) und eine mystische Schrift des Porphyrios „über die Nilquellen bei Pindar" kommen [1]). Doch gehört der Kern unserer Scholien in diese Zeit; die Namen von Kompilatoren wurden eben leicht vergessen. Dafür kann man pindarische Einflüsse in der schönen Literatur nachweisen. So dichtete zu Plutarchs Zeit Pankrates in pindarischer Manier [2]); vor ihm hatten schon die Römer Titius und Rufus, durch Horazens berühmtes Wort, dass dem verwegenen Nachahmer das Schicksal des Ikaros bevorstehe, nicht abgeschreckt, dieser Selbsttäuschung gehuldigt [3]). Gelegentlich findet man so manchen pindarischen Edelstein in fremder Fassung wieder, z. B. bei Horaz [4]) und im Proömium des Periegeten Dionysios [5]). Auch Philostratos und andere Sophisten der Kaiserzeit holten sich glänzende Floskeln aus dem Dichter, obgleich Hermogenes verständig abmahnte [6]).

Desgleichen thaten byzantinische Prosaiker [7]). Denn so schwer ihnen auch das Verständnis Pindars fiel, liessen doch die Byzantiner nicht von der Schultradition ab; indes scheint Pindar dem höheren Unterricht vorbehalten worden zu sein [8]). Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts veranstaltete Johannes Barbukallos, Grammatiker an der Universität Berytos, eine Recension des Textes [9]). Von dem Kommentar des gelehrten Eustathios, welchen Basel einst besessen haben soll, ist bisher nur die Einleitung aufgefunden (S. 68). In dessen Zeit begann

1) Vgl. Bergk zu Pindar. fr. 282.

2) Plutarch. mus. 20. Athen. 15, 677 de.

3) Horat. epist. 1, 3, 10. Ovid. ex Ponto 4, 16, 28, vgl. Reifferscheid conjectanea nova, index lect. hib. von Breslau 1880 S. 7.

4) Th. Arnold de Horati studiis Graecis I p. 12.

5) Eustath. zu V. 1; viele Imitationen verzeichnet Tafel dilucidationum Pindaricarum spec. I. Tübingen 1819.

6) Walz, rhet. Gr. III p. 226; Fr. Matz de Philostratorum descriptionis imaginum fide, Bonn 1867 p. 115 f.; Karl Nemitz de Philostratorum imaginibus, Breslau 1875 p. 46 f.; Karl Teuber quaestiones Himerianae, Breslau 1882 p. 7 f. 25 ff.

7) Agathias: s. z. B. Teuffel Philol. 1, 501 A. 29; Joh. Malchin de Choricii Gazaei veterum Graecorum scriptorum studiis, Kiel 1884 p. 53 ff.; auf verschiedenes weisen Boissonades Ausgaben, z. B. von Tzetzes, hin.

8) Vgl. Michael Psellos in Sathas' μεσαιων. βιβλιοθ. V. p. 92.

9) Anthol. Palat. 9, 629; vgl. Bergk p. 35.

das Studium des Dichters sich mehr zu verbreiten, was das Bedürfnis nach praktischen schulmässigen Hilfsmitteln rege machte. Die anonymen Scholien der erhaltenen Handschriften[1]) sind aus älteren Kommentaren bald genauer bald oberflächlicher und kürzer ausgezogen und für den Standpunkt der Schule bearbeitet. Das Byzantinische überwiegt in den jüngeren Handschriften, an deren Scholien namentlich Thomas Magistros, Emanuel Moschopulos und Demetrios Triklinios beteiligt waren[2]). Nicht weniges stammt erst aus dem sechzehnten Jahrhundert, wie die Noten von Melchisedek, einem Metropoliten von Rhaedestos (in der Frankfurter Ausgabe) und Alexandros Phortios (in den patmischen Scholien), und rührt zum Teil nicht einmal von griechischen Gelehrten her[3]). Zu Böckhs Scholiensammlung, von welcher der erste Teil Athen 1841 nachgedruckt wurde, lieferten C. E. Christ. Schneider[4]), Julius Resler[5]), Tycho Mommsen[6]) und Semitelos[7]) ansehnliche Nachträge; eine neue Ausgabe unternahm Eugen Abel, wovon vorläufig der zweite die Scholien zu den Nemeen und Isthmien enthaltende Band (Berlin 1884) erschienen ist. Man kann wirkliche Anmerkungen, bei der Lektüre gemachte Interlinearglossen

1) Böckh in der Ausgabe der Scholien p. IX ff.; L. v. Sybel de scholiis veteribus in Pindari carmina, Marburg 1872; K. Lehrs die Pindarscholien, Lpg. 1873 (Nachtrag: Königsberger wissensch. Monatsblätter 6, 27 ff.). Der Verfasser einer dieser Kommentare erläuterte zugleich Aischines (Schol. Aeschin. 3, 91. 179) und Thukydides (ib. 1, 29). Aus einem solchen ist ferner das dritte Argument zur euripideischen „Medea“ geschöpft (Dindorfs Schol. Eurip. IV p. 4).

2) Christ. Schneider apparatus Pindarici supplementum ex codicibus Vratislav. I. Thomae Magistri et Dem. Tricl. scholia in Pythia quatuor prima ex cod. Vrat. E, Breslau 1840; Tycho Mommsen scholia recentiora Thomano-Tricliniana in P. Nemea et Isthmica, Frankf. a. M. 1865, in Pyth. V.—XII., Frankfurt 1867.

3) Z. B. das von Lehrs a. O. S. 96 f. angeführte; Glossen von Petrus Victorius. Acta philol. Monac. I p. 310 ff.; Tycho Mommsen scholia Germani in Pindari Olympia e cod. Vindob., Kiel 1861.

4) S. A. 2 und Vetera in Pindarum scholia denuo ex cod. Rhediger. edita, Progr. der Univ. Breslau 1843.

5) Ultimae Pindari Isthmiae scholia maximam partem nunc primum ed., Diss. v. Breslau 1847 u. Philol. 4, 510 ff.

6) S. A. 2. 3.

7) Πινδάρου σχόλια Πατμιακά . . . ἐκδ. ὑπὸ Δημ. Σεμιτέλου, Athen 1875 (von Sakkelion in zwei Exemplaren der Ausgabe von Kalliergis entdeckt).

(von denen die meisten ungedruckt sind) und Paraphrasen des Textes scheiden. Letztere sind auch zusammenhängend überliefert[1]). Denn der Dialekt Pindars bereitete sogar den Gelehrten grosse Schwierigkeiten[2]), weshalb Gregor von Korinth statt selbständiger Sammlungen mit der Kopie der sprachlichen Scholien zu den drei ersten Olympien sich begnügte[3]). Das Metrum vollends war, obgleich Trichas[4]) und Isaak Tzetzes[5]) die Studierenden durch kurze Leitfäden zu unterstützen versuchten, den meisten ein Buch mit sieben Siegeln[6]). Darum ist es kaum glaublich, dass eine bestimmte Ueberlieferung über die musikalische Komposition der pindarischen Oden damals noch existiert haben sollte. Wenn nun der gelehrte Athanasius Kircher „aus einer Handschrift des Klosters S. Salvatore bei Messina“ die fünf Anfangsverse der ersten pythischen Ode mit beigeschriebenen Musiknoten veröffentlichte, so zahlte er damit dem fälschungslustigen Jahrhundert seinen Tribut[7]). Allerdings las man Pindars Verse nach einer Art von musikalischen Takten zerteilt[8]), aber ohne durch die Ueberlieferung dazu berechtigt zu sein[9]); auch wenn der musikkundige Michael Psellos sagt, dass Pindar für Flötenmusik komponierte[10]), bringt er damit eine eigene Vermutung vor.

---

1) Z. B. Codex Vatic. Palat. Graec. 128 p. 61 Stevenson (zu den Olympien).

2) Gregor. Corinth. p. 12 (5 Koen.); Anonymus hinter demselben p. 170.

3) Morsbach Rhein. Mus. 31, 574 ff.

4) Vgl. Aug. Jung de Trichae metrici vita et scriptis, Breslau 1858.

5) Gedruckt bei Cramer anecdota Paris. I. am Ende des ersten Bandes.

6) Anonymus bei Paul de Lagarde Symmikta p. 174, 10 Πίνδαρος ξένα μέτρα καὶ τοῖς νῦν ἄγνωστα. Kann übrigens Horaz alle Metren erfasst haben, wenn er sagt: numerisque fertur lege solutis (carm. 4, 2, 11 f.)?

7) Er machte sie 1650 in der musurgia universalis I p. 541 bekannt, verriet sich aber durch das dreisilbige ἀγλαΐας und besonders die Aufnahme von Schmids Konjektur τῶν φροιμίων (statt προοιμίων). Die Noten stimmen mit denen, welche Alypios für die lydische Tonart vorschreibt und zwar sind zwei Verse für Gesang und die übrigen drei für Instrumente gesetzt. Mit der Echtheit fallen die von Fr. Thiersch (Uebers. I S. 142 ff.) daran geknüpften Kombinationen über die Teilung des pindarischen Chors.

8) Schol. Dionys. Thrac. Bekker Anecd. II 751 adn. ὡς ὁρᾷς τὰ τοῦ Πινδάρου συγκεκομμένως ἐκφερόμενα.

9) Ebend. p. 752, 1 f.

10) In Sathas' μεσαιων. βιβλιοθ. V. 538.

Die Handschriften[1]), welche alle Gedichte enthalten, müssen auf einen verstümmelten Archetypus zurückgehen, in welchem die letzten isthmischen Oden bis auf ein in einer einzigen Handschrift erhaltenes Stück — die anderen Abschreiber liessen es absichtlich weg — verloren gegangen waren. Kein Kodex reicht über das zwölfte Jahrhundert zurück, indes unterrichten über die ältere Vulgata die Scholien. Unter den älteren Handschriften, deren bisher fünfundvierzig verglichen sind, ragen Ambrosianus A (Ol. I.—XII.), Parisinus G (Ol. I 1 — Pyth. V 67) und die vollständigen Handschriften Vaticanus-Ursinus B, Parisinus C und Mediceo-Laurentianus D hervor. Die zahlreichen Exemplare der Recension des Thomas (meistens nur die olympischen und die zwei ersten pythischen Oden enthaltend) und die durch häufige erläuternde Interpolationen entstellten Moschopulos- und Triklinioshandschriften gewähren nicht viel Nutzen. Die Inschrift eines angeblich in Syrakus gefundenen Ziegels, welche einige Verse der sechsten olympischen Ode enthält, ist im besten Falle eine Kuriosität[2]).

Pindar wurde dem lateinischen Europa nicht eben früh bekannt. Die Berühmtheiten der italienischen Renaissance ignorierten den uneleganten Denker, weil er ernsthaftes Studium forderte, ausser dass ihn Angelo Poliziano gegen die kirchlichen Psalmen ausspielte. Erst 1513 erschienen seine Dichtungen zugleich mit Kallimachos, Dionysios Periegetes und Lykophron in Venedig bei Aldus und Andreas Asulanus, welche schon 1515 der Kreter Zacharias Kalliergis in Rom mit einer auch

1) Tycho Mommsen Rhein. Mus. 6, 435 ff. Ztsch. f. d. Altertumsw. 1846 Nr. 114 und besonders in seiner kritischen Ausgabe; Bergk p. 34 ff.; Jul. E. Resler Philol. 4, 510 ff.; E. Abel zur Handschriftenkunde des Pindar, Wien 1882, Wiener Studien 4, 224 ff. (über den Stammbaum S. 249 ff.); Handschrift von Darmstadt: Acta philol. Monac. 3, 423 ff.; Neapel: Freese de codicibus Mss. Neapolitanis Pindari, Pr. v. Stargard 1835; Barcelona: E. Volger Philol. 18, 714 f.; Petersburg: Aug. Nauck Bull. de l'acad. de St. Petersb. 6, 296 ff. = Mélanges Gréco-Rom. II 487 ff.; Lesarten des Victorius: Acta philol. Monac. 1, 314. —. Ueber die Grundlagen der Kritik im allgemeinen: Böckh über die krit. Behandlung der pindar. Gedichte, Ges. kleine Schriften V S. 248—396; W. Christ die metrische Textüberlieferung des Pindar, Philol. 25, 607 ff.

2) Herausgegeben von P. Matranga Annali d. instituto arch. 1844 p. 235 f. mit Tafel M.

Scholien enthaltenden Quartausgabe überbot. In Deutschland wurde Pindar durch die von Zwingli eingeleitete Ausgabe Cratanders (zuerst 1526), woran Joh. Lonicerus' beliebte Prosaübersetzung (Basel 1528 u. ö.) anknüpfte, bekannt und durch den Tübinger Philhellenen Martin Crusius empfohlen[1]). In Frankreich, wo seit 1560 Henricus Stephanus mit einer niedlichen eine wörtliche Uebersetzung und die Lyrikerfragmente einschliessenden Sedezausgabe grossen Erfolg hatte, wurde Pindar unter Heinrich III. von Sudorius (le Sueur) in lateinische Verse übertragen (Paris 1575), während Ronsard (1524—1585) an der Spitze einer zahlreichen Schule gelehrter Dichter den Ehrennamen des französischen Pindar anstrebte[2]). Aus dieser anempfundenen Begeisterung erwuchs der Wissenschaft keine andere Frucht als Johannes Benedictus' Ausgabe mit Paraphrase und tüchtigem Kommentar (Saumur 1620)[3]). Viel neues brachte dagegen Erasmus Schmid, welcher durch Vergleichung von Handschriften, Emendation und Erläuterung des Textes in der Πινδάρου περίοδος (Wittenberg 1616), wenn auch seine metrischen Grundsätze und vollends die Erklärungsweise gänzlich verfehlt waren, respektables leistete; der humanistische Mathematiker wollte nämlich das pindarische Flügelross unter das Joch eines logischen Schemas beugen. In England erstand nach französischem Muster eine für Pindar schwärmende Dichterschule, welche Abraham Cowley, „der brittische Pindar" (1618—1667), ins Leben rief[4]); er gab nicht nur den Anstoss dazu, dass noch im vorigen Jahrhundert zahlreiche Pindariker, wie Gray, Akenside, Mason und andere, den englischen Parnass belebten, sondern der Verskünstler hatte auch indirekt die Oxforder Folioausgabe (1697) von Richard West und Robert

1) Vgl. C. F. Schnitzer Eos 2, 334 ff.

2) Eug. Gandar Ronsard consideré comme imitateur d'Homère et de Pindare, Paris 1854.

3) Den ersten vollständigen Kommentar gab Franc. Portus heraus (Genf 1583). Vgl. auch Blondel comparaison de Pindare et d'Horace, Amsterdam 1693.

4) Pindarick odes written in imitation of the style and manner of the odes of Pindar 1681 (Poetical works, Edinburgh 1784 II p. 171 ff.). Um dieselbe Zeit nahm Italien an der Pindarmode durch die metrische Uebersetzung von A. Adimari (Pisa 1631—32) Teil.

Welsted veranlasst, deren selbständiger Wert in der Heranziehung englischer Handschriften und einem reichen Register besteht. Deutschland wurde nach dem Verblassen des Humanismus eigentlich erst wieder von Klopstock an den griechischen Lyriker erinnert und graduierte Willamow für die 1766 gedruckten Dithyramben zum deutschen Pindar. Nun drängen sich dichterische Huldigungen und gelehrte Arbeiten [1]: Herder übersetzte zehn Oden [2] und von ihm lernte den thebanischen Sänger der junge Goethe lieben, welcher in der Ode „Wanderers Sturmlied" seinen Enthusiasmus zu erreichen sich bemühte, und sogar die fünfte olympische Ode übersetzte [3]. In jenen Jahren erschienen auch die Ausgabe von C. G. Heyne (Göttingen I. Text 1773 II. Uebersetzung 1774) und die erste grössere Fragmentensammlung (Carminum Pindaricorum fragmenta cur. J. Gottl. Schneider, Strassburg 1776); jene errang einen erheblichen Erfolg erst in der zweiten selbständigeren Bearbeitung von 1797—99, weil Gottfried Hermann metrische Abhandlungen dazu beisteuerte [4].

Für das Verständnis des Sinnes sowohl als der Rhythmen leistete das bedeutendste August Böckh (Lpg. 1811—21, Th. I. Text II 1. Scholien 2. Metrik) [5], von dem alle neueren Arbeiten ausgehen. Zur Textkritik zog erst Tycho Mommsen (Berlin 1864 2 Bde.) die meisten Handschriften heran und stellte ihren Wert fest; der Text der kritischen Ausgabe von Bergk (poetae lyricae Graeci I.[1] 1843.[4] 1878) weicht hauptsächlich durch zahlreiche kühne Konjekturen ab. Zwischen dieser und der konservativen Richtung Mommsens hält die Textausgabe W. Christs (Leipzig 1869) die Mitte [6].

---

1) Schon im folgenden Jahre schrieb der durch Goethe bekannte Clodius in „Versuche aus der Literatur und Moral" (1767) I S. 49 ff. über Pindar.

2) Zur schönen Literatur und Kunst X. Tübingen 1808.

3) Bd. III S. 379 f. Hempel, vgl. M. Bernays Goethes Briefe an Fr. A. Wolf S. 7. 122.

4) 3. Aufl. Lpg. 1817, 3 Bde. Abdruck London 1824. C. D. Becks Ausgabe (Lpg. 1792—95, 2 Bde. mit Scholien und Anmerkungen) blieb unvollendet.

5) Vgl. über die kritische Behandlung der pindar. Gedichte, Abh. der Berl. Akad. 1822/3 = ges. kleine Schriften 5, 248—396.

6) Vgl. Philol. 25, 607 ff.

Bezüglich der Erklärung, über deren Richtungen S. 94 f. gesprochen ist, können wir eine klassische Ausgabe nicht namhaft machen. Friedrich Mezgers „Pindars Siegeslieder“ (Lpg. 1880) besitzen namentlich den Vorzug, dass hier die Abhandlungen über einzelne Oden verzeichnet stehen [1]; England hat eine vollständige Ausgabe von C. A. M. Fennell (Olympien und Pythien, Cambridge 1879, Nemeen und Isthmien, London 1883) erhalten. Alle übrigen Ausgaben sind unvollständig: Schneidewins Bearbeitung der älteren Ausgabe L. Dissens (Gotha 1847—50) umfasst nur Olympien und Pythien [2]. Um die Olympien haben sich Albert de Jongh (Utrecht 1865), Moritz Schmidt (Pindars olympische Siegesgesänge, Jena 1869) und Schwickert (P. O. S., Trier 1878), um Olympien und Pythien B. Gildersleeve (New-York 1885) verdient gemacht. Ausserdem ist W. Furtwängler als Verfasser von „Pindars Siegesgesänge in einer Auswahl nach den wesentlichen Gesichtspunkten erklärt“ (Freiburg i. B. 1859) zu nennen. Die zweite und sechste Olympika bearbeitete Sim. Karsten (Utrecht 1825).

Auf die Uebersetzung des unübersetzbarsten aller Griechen wurde unsägliche Mühe verwendet, zumal von den Franzosen, wie wenn sie die Sprödigkeit ihrer Sprache besonders reizte; ich verkenne dabei keineswegs, welche Bedeutung die wörtlichen Uebertragungen für das Aufblühen der Pindarstudien hatten. Von den meisten Versuchen, ob mehrere gleich Namen von bestem Klange wie Melanchthon, Herder, Wilhelm von Humboldt tragen, nennen wir nur die philologisch bemerkenswerten Arbeiten von J. Gurlitt (Olympische Siegesgesänge, Lpg. 1809; Pythische S. 1.—12. 1816; 8. isthm. S. 1818; 1.

1) Dazu kommen jetzt: Ol. VI. U. v. Wilamowitz Isyllos von Epidauros S. 162 ff.; Ol. VII. Th. Fritzsche Beitr. zur Kritik u. Erklärung des Pindar I. Güstrow 1880; Ol. X. E. Lübbert diss. de Pindari carmine Olympico X., Progr. der Un. Kiel 1881; Pyth. II. E. Lübbert de Pindari carmine Pythico secundo, Kiel 1880; Pyth. IX. Ed. Lübbert proleg. in Pindari carmen Pyth. IX., ind. schol. aest. Bonn 1883; Pyth. X. G. Fraccaroli la Pitia X. di Pindaro, Verona 1880; Nem. VII. C. Steffen zu Pindar Nem. VII., Progr. v. Lpg. 1882.

2) E. v. Leutsch additamentorum ad Lud. Disseni in Pindari carmina commentarium spec. I. 1865. II. 1866. III 1. und 2. IV. 1868 (Universitätsschriften von Göttingen).

u. 10. nem. S. 1818), Friedrich Thiersch (Lpg. 1820, 2 Bde. mit umfassender Einleitung), Tycho Mommsen (Lpg. 1846) und J. A. Hartung (Lpg. 1855—56, 4 Bde.).

Die Pindarforschung entbehrte des notwendigen Wörterbuches, da die Lexika von Aemilius Portus (lexicon Pindaricum, Hannover 1606), Damm (novum lexicon Gr. etymol. et reale, Berlin 1765) und Heinr. Ernst Bindseil (concordantia omnium vocum carminum integrorum et fragmentorum Pindari, Berlin 1874) nicht genügten, bis Rumpel durch sein Lexicon Pindaricum (Lpg. 1883) diese Lücke ausfüllte.

Um das Dreigestirn der Dichter, welche wir im Vorstehenden zu schildern versuchten, drängten sich eine Menge unbedeutender Tagesberühmtheiten, von denen der Koer Amphimenes dadurch allein, dass er Pindar feind war, seinen Namen fortpflanzte[1]).

Ein persönliches Interesse wenigstens beansprucht der Melier Diagoras[2]), während er als lyrischer Dichter — es werden zwei Siegeslieder genannt — der Bedeutung entbehrte[3]). Obgleich diese Gedichte den Frommen keinen Anstoss gaben, beging er einmal die Unvorsichtigkeit, die athenischen Mysterien zu verspotten, worauf die gereizten Athener einen hohen Preis auf seinen Kopf setzten und ein Städtchen verfluchten, weil es ihn nicht auslieferte[4]). Jenes Dekret war noch 415 in Kraft,

1) Aristoteles bei Diog. Laert. 2, 46.

2) Vgl. Bergk reliq. comoed. Atticae p. 171ff. J. L. Mounier de Diagora Melio, Rotterdam 1838; Theod. Münchenberg de D. M., Diss. v. Halle 1877; Sohn des Telekleides oder Teleklytos (Telekletos Schol. Aristoph. Ran. 323), nach anderen Sklave und Schüler des Demokrit (Suidas). Tatianos (adv. Graecos 27 p. 164) bezeichnet ihn irrtümlich als Athener; Μήλιος wird oft in Μιλήσιός verderbt.

3) Philodem. π. εὐσεβ. p. 85 Gomperz; nach (μετά codd.) Pindar und Bakchylides, aber vor Melanippides (Suidas); Zeitgenosse des Simonides und Pindar (Schol. Arist. Ran. 323), des Bakchylides (Euseb. chron. Ol. 78, 1 (3); Ol. 74, 3 zielt auf Gelons Thronbesteigung, bezieht sich also ebenfalls auf Simonides oder seinen Neffen). Sext. Empir. math. 9, 53 nennt ihn διθυραμβοποιός, dies ist aber aus Aristoph. Ran. 320 erschlossen, wie die Scholien zeigen.

4) Ps. Lysias contra Andocid. 7. Melanthios u. Krateros bei Schol. Aristoph. Av. 1073. Ran. 323 auf Grund der Urkunde. Die chronologischen Angaben sind irrtümlich (Ol. 91, 2, Hermenfrevel Diodor. 13, 6, 7 wegen

selbst zehn Jahre später war der Skandal noch nicht vergessen[1]; dagegen scheint Diagoras 399, als Andokides angeklagt wurde, bereits tot gewesen zu sein. Er starb in Frieden zu Korinth[2], dessen Bürgerschaft ihm die Aergerung der verhassten Athener gerne verzieh; sie hätte ihm allerdings keinen Schutz gewähren dürfen, wenn es wahr wäre, dass er die Götter leugnete[3]. Dies ist jedoch nur aus einigen Komikerstellen, wo Freidenker durch den Spitznamen „Diagoras" beschimpft und zu ähnlicher Bestrafung denunciert werden sollen[4], herausgelesen; ein solcher Zweifler benützte das Pseudonym für eine atheistische Schrift[5], für welche Diagoras ebenso wenig die Verantwortlichkeit trägt als für die entschuldigende Begründung seines Atheismus[6] und die komische Anekdote, dass er mit einer hölzernen Heraklesstatue den Küchenherd heizte[7]. Diagoras war weder ein himmelstürmender Philosoph noch ein hervorragender Dichter.

Zur Zeit des peloponnesischen Krieges war die neue Gattung des Siegesliedes durch den Dithyrambos[8], welchen der Kitharöde Arion nach der Ueberlieferung zuerst geregelt hatte (Bd. I S. 314 ff.), bereits in den Schatten gestellt; Athen erkannte an, dass aus dem bisherigen Dionysoshymnus eine selbständige Literaturgattung herausgewachsen war, indem es kurz nach dem Sturze der Zwingherrschaft im Jahre 508 (Ol. 68, 1) den Dithyrambos in das stehende Programm des grossen Dio-

---

Aristoph. Av. 1071; nach der Eroberung von Melos Schol. Arist. Av. 1073); nach Protagoras Lactant. instit. div. 1, 2, 2, jedenfalls in Friedenszeit, weil Peloponnesier sich anschlossen (Krateros bei Schol. Ran. 323).

1) Aristophan. Av. 1071. Ran. 320.

2) Suidas.

3) In diesem Rufe kommt er schon bei Philodemos (a. O.) und später oft bei den christlichen Apologeten vor.

4) Aristoph. Ran. 318 (nach Aug. W. Winkelmann Acta societ. Graecae II p. 8 ff. ist Euripides gemeint), Nub. 830.

5) Ἀποπυργίζοντες λόγοι Suidas; über die Unechtheit Philodem. a. O.

6) Schol. Aristoph. Nub. 832 (828). Suidas.

7) Schol. Arist. a. O. Athenag. apol. 4. Clem. Alex. protr. p. 21 P.

8) Im Altertum schrieb der Thraker Demosthenes περὶ διθυραμβοποιῶν; vgl. Lütke de Graecorum dithyrambis, Diss. v. Berlin 1829; Moritz Schmidt diatriba in dithyrambum poetarumque dithyrambicorum reliquias, Berlin 1845; Hartung Philol. 1, 397 ff.

nysosfestes aufnahm. In jener Zeit, wo Aristokraten und Demokraten um die Herrschaft rangen, während zugleich die Anhänger des Hippias noch Hoffnungen auf seine Wiederkehr hegten, mussten die Regierenden das Volk sowohl für manches Schaugepränge, das mit der fürstlichen Hofhaltung verschwunden war, entschädigen als auch durch Erhöhung der Festpracht in gute Laune versetzen. Im ersten Agon erhielt ein sonst nicht genannter Dichter den Preis, Hypodikos von Chalkis[1]; waren doch die Lyriker der euböischen Stadt im alten Athens hochangesehen, wie die Beliebtheit von Tynnichos' Päan bezeugt.

Der Dithyrambos machte damals gerade eine bedeutende Umgestaltung durch, deren Verdienst Lasos gebührt[2], einem Bürger der argolischen Stadt Hermione, welche alljährlich zu Ehren des Dionysos Melanaigis musische Wettspiele abhielt[3] und in Themistokles' Jugendzeit Athen den gefeiertsten Kitharaspieler sendete[4]. Lasos war schon von dem Peisistratiden Hipparchos nach Athen gezogen worden und hatte damals die Schwindeleien des Mystikers Onomakritos entlarvt[5]. Später vielleicht kam er als Konkurrent des Simonides wieder in die Ilissosstadt[6] und hinterliess dort das Andenken eines geistreichen, aber spitzfindigen Mannes[7], weshalb ihn manche Spätere gar den

---

1) Marm. Par. Z. 61. Der Preis war ein Stier (Schol. Plat. 400 B, daher Διωνύσοιο ἄνακτος βουφόνον θεράποντα = διθύραμβον Simonides bei Chamaileon Athen. 10, 456 c).

2) In alter Zeit schrieb Chamaileon über ihn (Athen. 8, 338 b), in neuerer Schneidewin de Laso Hermionensi, ind. lect. hib. von Göttingen 1842. Der Vater hiess Chabrinos (Aristoxenos bei Diogen. Laert. 1, 42, Charbinos Suidas, Χαβρίου Isaac Tzetz. in Lycoph. p. 252 M, nach Schneidewin p. 7 Χαρμῖνος, nach Pape-Benseler Χαρῖνος; Hermippos bei Diog. führt ausserdem Charmantides u. Sisymbrios an). Λᾶσος (nicht Λάσος) nach Aristoph. Vesp. 1412.

3) Pausan. 2, 35, 1.

4) Plutarch. Themist. 5.

5) Herodot. 7, 6; Schneidewin Philol. 10, 356 f. will Herod. 5, 43 ἐκ τῶν Λάσου χρησμῶν herstellen, aber dort verlangt der Zusammenhang einen alten böotischen Propheten.

6) Aristoph. Vesp. 1410 f. U. Köhler (bei Löschcke, Progr. v. Dorpat 1883 S. 5 A. 5) vermutet, dass Pausanias 1, 8, 4 eine Statue des Lasos, nicht des Kaladas neben der Pindars erwähnte.

7) Anekdoten: Chamaileon bei Athen. 8, 338 b. Ps. Aristot. bei Stob. flor. 29, 70. Plutarch. de vitioso pudore 5. Hesychios hat aus einem Komiker (fr. inc. 158 M.) das Wort Λασίσματα, ὡς σοφιστοῦ τοῦ Λάσου καὶ πολυπλόκου, woraus Suidas macht: τοὺς ἐριστικοὺς· εἰσηγήσατο λόγους.

sieben Weisen beizählten[1]. Obgleich die Grammatiker in dem Dichter den ersten wahren Dithyrambiker zu erblicken pflegten[2], lag nichts mit seinem Namen vor, was nicht Zweifel erregt hätte: Ein von allen Sigma freier Hymnus an Demeter, die Hauptgöttin Hermiones, beruhte auf der bedenklichen Autorität des pontischen Herakleides[3], eine gleichartige Künstelei, „die Kentauren" betitelt, wurde von mehreren verworfen[4] und zur Echtheit der Dithyramben hatte man gleichfalls kein Vertrauen[5]. Noch bedenklicher ist eine Prosaschrift über Musik, worin der vermeintliche Lasos bereits auf Schauspieler Bezug nahm[6]!

Wie war nun der Dithyrambos des Lasos und seiner Zeitgenossen beschaffen? Der allgemeine Charakter, der sich in ihm aussprach, war der des dionysischen Kultes überhaupt, ekstatische Erregung mit fröhlicher Weinlaune gepaart[7]. Dazu stimmten der aufgeregte Rhythmus, in welchem der davon benannte Bakcheios besonders hervortrat[8], voll Raschheit[9] und der Tyrbasia genannte bakchantische Tanz[10], wiewohl sich die Griechen zu der wilden Raserei kleinasiatischer Orgien nicht herabwürdigten; dafür bürgt die kraftvolle und würdige dorische Tonart, welche dem alten Dithyrambos der Pelopon-

---

1) Hermippos bei Diogen. Laert. 1, 42. τινές bei Suidas, weshalb er in die 58. Olympiade versetzt wird.

2) Antipatros u. Euphronios bei Schol. Aristoph. Av. 1403; Clem. Alex. strom. I p. 365 P, 308 S; auch Suidas' Angabe: πρῶτος δὲ οὗτος . . . διθύραμβον εἰς ἀγῶνα κατέστησε muss gegen das urkundliche Zeugnis der parischen Chronik zurückstehen. Nachfolger Arions Schol. Pind. Ol. 13, 25. Is. Tzetz. in Lycophr. p. 252 M.

3) Athen. 10, 455 cd. 14, 624 ef.; über die Abneigung der Griechen gegen diesen Zischlaut Schneidewin a. O. S. 13f.

4) Athen. 10, 455 c.

5) Aelian. hist. an. 7, 47 ἐν τοῖς Λάσου λεγομένοις διθυράμβοις; die dürftigen Fragmente bei Bergk III[4] 376 f.

6) Suidas, benützt Mart. Cap. 9, 936, nicht notwendig Theo Smyrn. mus. 12 (φασί) und Aristoxen. harm. elem. I p. 3 Meibom.

7) Plutarch. de EI ap. Delphos 9 p. 389 a μεμιγμένην τινὰ παιδιᾷ καὶ ὕβρει καὶ σπουδῇ καὶ μανίᾳ ἀνωμαλίαν.

8) Scholia Hephaestion. p. 159.

9) Proklos a. O. Z. 14 f.

10) Pollux 4, 104, mit dem lateinischen turba verwandt.

nesier zukam[1]) und zwar in einer demselben eigenen Variation, die Lasos festgestellt hatte[2]). Die Begleitung besorgte ein Flötenspieler[3]). Der den Dithyrambos singende Chor bestand aus fünfzig jungen Bürgern des Ortes[4]), geführt von dem Vorsänger (ἐξάρχων), der vielleicht mit dem Chormeister (διδάσκαλος) eine Person zu sein pflegte, weshalb Aristoteles den Schauspieler-Dichter der ältesten Tragödie davon ableitet[5]); die Choreuten traten zu Ehren des gefeierten Gottes gewissermassen als sein Gefolge im Kostüm von Satyrn[6]), das Haupt mit Epheu umkränzt[7]), auf.

Hinsichtlich des Stoffes legte die Religion den Dichtern keinerlei Beschränkung auf; denn wenngleich der Herr des Festes erwähnt werden musste und der übliche Schluss des Gesanges ein Gebet war[8]), hatten sie doch, wie bei den Siegesgesängen, die Freiheit, alle möglichen Sagen der Mythologie zu behandeln[9]); was die Dithyramben der älteren Generation anbelangt, so stehen zwar nur die Titel Memnon (von Simonides) und Achilleus (Praxilla) fest, nichtsdestoweniger reichen sie

1) Δωρίοις . . . ἐν αὐλοῖς Ps. Simonid. epigr. 148, 7 (s. Wilamowitz Hermes 20, 63 f.) wird durch Pratinas fr. 1, 17 und die Analogie des alten Satyrspiels verteidigt; daher sagt Dionys. Halic. comp. verb. 19 παρά γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν ὁ διθύραμβος.

2) Plutarch. mus. 29 a. E. Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεύς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν.

3) Κύκλιος αὐλητής CJG. 1586. 2758. Phrynich. ecl. p. 167 Lobeck. Lucian. saltat. 2 (κυκλικός). 26, vgl. S. 56 A. 2. Nach Ausweis der Inschriften war es nur einer. Seine Flöten hiessen κύκλιοι αὐλοί (Hesych.).

4) Zahl: Simonid. epigr. 147, 4; Bürger: Aristot. problem. 19, 15.

5) Aristot. poet. 11.

6) Auf einem attischen Vasenbild (Welcker alte Denkmäler III S. 125 ff. T. X 2) erscheint der personificierte Dithyrambos in Gestalt eines epheubekränzten Satyrs; vgl. dazu Suidas u. Ἀρίων: Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας, auch den von Pollux 4, 104 beschriebenen Tanz der Spartaner. Pratinas fr. 1, 3 wird so verständlich.

7) Ausser dem eben erwähnten Vasenbild bezeugt dies Ps. Simonid. 148, 2, vgl. Lucian. Nero 11. In der Zeit des höchsten Luxus waren diese Kränze von Gold (Demosth. 21, 16).

8) Aristides orat. XIV p. 329 (369 D).

9) Plutarch. mus. 10 a. E. p. 1134e; vgl. E. Scheibel de dithyramborum argumentis, Pr. v. Liegnitz 1862. Jevons history of Greek literature p. 167 schreibt Simonides die Erweiterung des Stoffgebietes zu.

zur Bestätigung vollkommen hin. Sollte nicht hierin ein Anzeichen zu erblicken sein, dass der Dithyrambos als Literaturgattung nicht vollkommen organisch aus dem religiösen Brauche erwuchs, sondern in höherem Grade ein ihm aufgepfropftes Kunstprodukt war?

Ueber die Ausführung des Einzelnen schweigt die Ueberlieferung; denn dass die Sprache nicht so pomphaft wie im feierlichen Nomos war[1]), ist eigentlich selbstverständlich. Mehrfach werden nach Art der pindarischen Mythen Personen redend eingeführt, obgleich Platos Bemerkung, der Dichter selbst komme am meisten in den Dithyramben zum Wort, gewiss richtig ist[2]). Inwieweit der Vorsänger eine selbständige Rolle hatte, wissen wir nicht[3]). Von den Dithyrambencyklen zu sprechen, versparen wir uns lieber auf die Anfänge der Tragödie.

Vielleicht auf keinem Gebiete der Lyrik hat eine solche Zahl von Dichtern gewirkt. Dithyramben verfassten nämlich die drei berühmten Meister der Chordichtung, Simonides, Bakchylides und Pindar[4]), dann die Tragiker Phrynichos und Jon[5]), ferner, um weniger berühmte Namen anzuführen, die Athener Lamprokles (Erfinder einer Variation der mixolydischen Tonart und Lehrer des berühmten Musikers Damon)[6]), Antigenes[7]), der um die Zeit des peloponnesischen Krieges auf vielen Denkmälern genannte Archestratos[8]), Hieronymos[9]), der

1) Proklos a. O. Z. 15.

2) Staat 3, 394 c.

3) Gomperz Jahrbb. f. Phil. 133, 772 f. nimmt für den jüngeren Dithyrambos an, dass der Musiker und der Chorführer gewissermassen Gegenspieler waren, was er mit Aristot. poet. 26 (οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ . . . ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν) belegt; aber vertritt dort nicht der Chorführer vielmehr die Gefährten des Odysseus, welche die Skylla packt?

4) Frg. 27 f.; Bergk III⁴ 574 f.; Bergk I⁴ 390 ff.

5) Bergk III⁴ 561; Bergk II⁴ 255 f.

6) Athen. 11, 491 c; Plutarch. mus. 16; Sohn oder Schüler des Midon Schol. Aristoph. Nub. 961 (964); Schüler des Agathokles und Lehrer Damons Schol. Plat. p. 135 B.

7) Ein Siegesepigramm ist erhalten, s. U. v. Wilamowitz Hermes 20, 63 f.

8) Panaitios bei Plutarch. Aristid. 1.

9) Schol. Aristoph. Nub. 347.

ältere und der jüngere Kedeides[1]), Kydias[2]), Nikostratos[3]) und Pantakles[4]) (ein allgemein aber nicht gerade rühmlich bekannter Dithyrambiker). Ich habe diese Namen und weiter unten die der jüngeren Generation sämmtlich aufgezählt, um zu zeigen, wie viele sich in ganz Griechenland diesem Dichtungszweige gewidmet haben mögen, wenn aus Athen allein so viele und diese meist durch reinen Zufall bekannt sind. Es ergibt sich aber noch eine andere Lehre aus der durch die unten angeführten jüngeren Dichter zu ergänzenden Liste. Fast alle trugen bei dem glänzendsten Dithyrambenkampfe Griechenlands erste Preise davon und was ist von ihnen geblieben? Höchstens eine beiläufige Nennung des Namens oder die Inschrift, welche ihren Sieg meldete, ohne den geringsten Rest der siegreichen Dichtungen. Schon damals blieb also die Mittelmässigkeit nicht unbelohnt, wenn sie mit dem flüchtigen Tagesruhme zufrieden war.

Der Dithyrambos blühte vor allem in der böotischen Heimat des Weingottes, welche kein geringerer als Pindar auf diesem Gebiete vertrat. Hinter Theben stand die kleine Stadt Phleius, die wegen ihrer herrlichen Weingelände Dionysos und Ganymeda seit uralter Zeit dankbar verehrte[5]), nicht zurück. Zwar erstand dort kein Pindar; immerhin brauchte Pratinas[6]) auf dem begrenzten Gebiete der dionysischen Dichtung einen Vergleich mit dem vielseitigeren Genie nicht zu schämen. Von

1) Inschrift aus der Mitte des peloponnesischen Kriegs (Mittheil. des deutschen Inst. in Athen 8, 34); nach U. Köhler ist dieser der Enkel des Cratin. panopt. fr. 6 und Aristoph. Nub. 985 erwähnten alten Κηκείδης, aus Hermione nach Schol. Aristoph. Nub. 961 (964). Ueber die Varianten des Namens Nauck Rhein. Mus. 6, 431 f.

2) Plato Charmid. 155 d.

3) CIA. I 336; Νικο...? CIA. I 421 in sehr alter Schrift.

4) CIA. I 337, Inschrift bei Steph. Byz. u. Ἀτήνη. Antipho 6, 11. Aristoteles bei Harpocr. u. διδάσκαλος. Eupolis fr. 293. Aristoph. Ran. 1036 f.

5) Bursian Geographie von Griechenland II S. 33. 34. Auch der Kult eines ehernen Ziegenbildes (Pausan. 2, 13, 6) gehört dazu; neben ihm lag der Sohn des Pratinas begraben.

6) Welcker Satyrspiel S. 276 ff. K. Fr. Hermann Philol. 3, 507 ff. U. v. Wilamowitz Hermes 20, 67 ff.; Herkunft aus Phleius Athen. 14, 617 b. 11, 461 e. vgl. Anthol. 7, 37, 3. Der Vater hiess Pyrrhonides, poetisch Enkomios (Suidas).

seinen berühmten Satyrspielen soll an dem geeigneten Orte gesprochen werden; unter den spärlichen Resten seiner Lyrik [1]) lenkt ein Bruchstück eines Dithyrambos (Fr. 1) die besondere Aufmerksamkeit auf sich, weil es ein merkwürdiges Licht über die äussere Geschichte der griechischen Musik verbreitet. Pratinas kämpft nämlich gegen das Ueberhandnehmen des Flötenspiels bei den Dionysosfesten scharf an: Nur mit Wetttrinken und Kraftproben wird der Gott nach seiner Auffassung wahrhaft geehrt; die Aulöden gehören in die dionysische Orchestra nicht [2]). Bei einer anderen Gelegenheit eiferte er für die äolische Tonart gegen die Sinnlichkeit der neueren Musik (Fr. 5).

Der Dichter trat nicht bloss in Athen, sondern auch in Sparta auf, wo er den Dithyrambos „Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες“ singen liess [3]). Die Musiker bewahrten ihm lange ein gutes Andenken und verwendeten seine Kompositionen beim Unterricht [4]).

Im nahen Sikyon, das gleichfalls an der Gabe des Dionysos nicht arm war und den Gott darob hochhielt [5]), erreichte die dionysische Dichtung ihren Höhepunkt durch eine Frau, Praxilla mit Namen [6]), welche etwa in der perikleischen Zeit gelebt haben dürfte. Von ihren Dithyramben ist nur der Titel „Achilleus“ (Fr. 1) bekannt, ein zweiter, „Adonis“ (Fr. 2) sehr

1) Bergk III⁴ p. 557 ff.

2) Dass das Fragment sich gegen die Aulöden richtet, zeigt besonders V. 10 f. παῖε τὸν Φρύγα τὸν ἀοιδοῦ ποικίλου προαχέοντα; V. 12 f. werden die langen Wörter des Nomos verspottet. Athenaios, der das Fragment (14, 617 b) anführt, nimmt an, dass die Flötenspieler damals von singenden Chören begleitet wurden. Vgl. auch Horat. a. p. 214 f.

3) Der Ort der Aufführung wird durch Athen. 9, 392 f τοῖς Λάκωσι und Hesych. u. Δύσμαιναι, αἱ ἐν Σπάρτῃ χοροίτιδες Βάκχαι indirekt bezeugt; also war die Dichtung wahrscheinlich ein Dithyrambos (Bergk p. 559 f. Hiller Rhein. Mus. 39, 322 A. 2), nicht ein Drama (Wilamowitz Hermes 20, 68 A. 1).

4) Aristoxenos bei Plutarch. mus. 31.

5) Pausan. 2, 7, 5; hiebei spricht er von einheimischen Hymnen. Man zeigte die Flöten des Marsyas (§. 9).

6) Fr. Neue de Praxillae reliquiis, ind. lect. von Dorpat 1844; Fragmente bei Bergk III⁴ 566 ff. 650 (Praxilla gehören wohl auch die sieben sikyonischen Glossen des Hesychios); Heimat: Polemon bei Zenob. 4, 21. Pausanias bei Eustath. Il. p. 326, 39 ff. Athen. 13, 603 a. Hesych. u. Βάκχου Διώνης. —. Die Dichterin Kleitagora ist von Scholiasten aus dem Kleitagora-Liede (Aristoph. Vesp. 1246 ff. Lys. 1236 f.) erdichtet.

wahrscheinlich. Ihnen stehen Trinklieder in freiem Tone zur Seite[1]); sie waren so beliebt, dass Aristophanes in seinen Komödien auf sie anspielte[2]) und ihr Name allerlei fremdes herrenloses Gut zu decken hatte[3]). Der Dichterin Landsmann Lysippos verfertigte eine Statue, wobei er die Dichterin auffasste, wie sie, selbst des Gottes voll, auf der Flöte zu einem Trinklied aufspielte[4]).

In Sikyon ward der Dithyrambos noch lange Zeit geübt; Zeuge dessen ist eine 343 (Ol. 109, 1) in Athen gesetzte Inschrift, welche den Sieg des Sikyoniers Epikuros verewigt[5]).

Der jüngere „reichere" Dithyrambos[6]), wie ihn Melanippides festgestellt hat, weicht von dem älteren in erheblichen Stücken ab, und man könnte ihn sogar eine neue Schöpfung nennen, die von dem alten Dithyrambos nicht viel mehr als Namen, Stoff und Tonlage übernahm[7]). Ein vollständig veränderter Eindruck entstand vor allem dadurch, dass man die regelmässige Abwechslung von Strophe und Gegenstrophe aufgab und zum freien Wechsel der Rhythmen überging[8]). Die

1) Παροίνια fr. 3, σκόλια Athen. 15, 694a (das Citat ἐν τοῖς μέλεσιν, v. l. ὕμνοις Zenob. 4, 21 ist unzuverlässig). Nach Praxilla sind zwei Metren benannt: Drei Daktylen und zwei Trochäen (Hephaest. c. 7 p. 25 W.) und ein brachykatalektischer Trimeter (Hephaest. c. 11 p. 36 W, der ihn schon bei Sappho nachweist; Schol. Hephaest. 189. vgl. Serv. Gramm. IV p. 464, 8). Ueber den Ton der Gedichte Tatian. adv. Graec. 52.

2) Vesp. 1239. Thesm. 529 mit Scholien.

3) Fr. 4 ἐκ τῶν εἰς Πράξιλλαν ἀναφερομένων; Schol. Aristoph. Vesp. 1279 (1232) ἐν τοῖς Πραξίλλης φέρεται παροινίοις; z. B. das Admetoslied Pausanias a. O. Um die Autorennamen der Skolien stand es überhaupt sehr bedenklich, z. B. wurde das berühmte Harmodioslied einem Kallistratos zugeschrieben (Hesych. u. Ἁρμοδίου μέλος).

4) Tatian. c. 52, identisch mit der „temulenta tibicina" bei Plin. 34, 63, vgl. Rich. Förster Rhein. Mus. 40, 637. Deswegen braucht Praxilla noch nicht eine Zeitgenossin des Künstlers zu sein; verfertigte er doch auch von Sokrates, Aesop und den sieben Weisen Porträts. Synkellos stellt sie in seiner Chronik oberflächlich zu ihren Genossinnen Telesilla und Kleobulina.

5) Mittheil. des Inst. in Athen 2, 189. Dittenberger, sylloge 414 (Reisch music. certam. p. 35).

6) Theophrastos bei Cicero de oratore 3, 48, 185.

7) Der τρόπος der Musik blieb gleich, wenn schon das ἦθος sich geändert hatte (Philodem. de musica I 18 p. 9 Kemke).

8) Aristoph. Pac. 830. Aristot. rhetor. 3, 9 p. 1409 b 26 statt ἀντίστροφος tritt ἀναβολή ein). Problem. 19, 15; Pindar. fr. 75 macht von der alten Sitte

musikalische Begleitung, gewöhnlich phrygisch gesetzt, wenn schon Philoxenos zur dorischen Tonart zurückzukehren versuchte[1]), strebte Tonmalerei an[2]), z. B. stellte Philoxenos im „Kyklopen“ das Blöken und Meckern der Herden dar, was der aristophanische Plutos parodiert (V. 290 ff.). Anstatt der Strophen wechselten nun in einem und demselben Liede die Tonarten[3]) und selbst die Tongeschlechter, weil zu dem bisher allein üblichen chromatischen Tongeschlecht das sehr schwierig zu handhabende enharmonische und das diatonische traten[4]). Zwischen den Musikern der alten und neuen Richtung erhob sich über die Prinzipien Melodie oder Tonmalerei ein Kampf, der an Heftigkeit kaum dem von uns erlebten nachstand; vielleicht war er in Griechenland noch ernsthafter, weil die Hellenen mit den Prinzipien der Musik die gesellschaftliche Ordnung verknüpft glaubten[5]). Die Komiker verhöhnten, wie gewöhnlich, die neue Richtung mit ätzendem Spotte[6]).

Zugleich mit dieser inneren Umgestaltung des Dithyrambos erfolgte eine Revolution der äusseren Verhältnisse. Für den alten einfachen Dithyrambos hatten die Choristen anderer Vorbildung als derer, welche jeder Sohn eines guten Hauses in der Schule sich aneignete, nicht bedurft, während die künstliche neue Manier professionsmässige Sänger forderte[7]), welche der Choreg mit schweren Kosten in guter Stimmung erhalten musste[8]), weil sie nicht so leicht zu ersetzen waren. Der Flötenspieler vollends, der früher von dem Dichter abhängig

---

keine Ausnahme, weil hier kein eigentlicher Dithyrambos vorliegt, sondern das Lied eines dionysischen Chores, der über den Markt zog.

1) Aristot. polit. 9, 7 p. 1342 b 7 ff.

2) Μιμητικός Aristot. problem. 19, 48, vgl. Plat. rep. 3, 396 b. 397 a. Daher verfiel der exaltierte Anaxandrides auf die Idee, auch äusserliche Mimik anzuwenden, indem er als Chorführer zu Pferde einritt (Chamaileon bei Athen. 9, 374 a berichtet dies wie etwas aussergewöhnliches).

3) Aristot. rhetor. a. O. Dionys. comp. 19; der technische Ausdruck war ἀναβολαί (z. B. Aristoph. Av. 1385. Pac. 830); ᾀσματοκάμπται Aristoph. Nub. 333; μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον Eupolis fr. 336; παμπλειστοστρόβητον μέλος Tzetz. Anecd. Oxon. III 339, 6 aus alter Quelle.

4) Dionys. compos. verb. 19, vgl. Aristox. harmon. I p. 19 Meibom.

5) Plat. rep. 4, 424 c.

6) A. 3. Pherekrates Chiron fr. 1.

7) Aristot. problem. 19, 15.

8) Vgl. Aristoph. Nub. 338 f.

gewesen war[1]), stieg nun zu einer wichtigen Person empor und wurde ehrgeizig, weshalb er ungefähr um die Scheide des fünften und vierten Jahrhunderts durchsetzte, dass sein Name in den Inschriften gleichberechtigt neben dem Dichter genannt wurde[2]); um einen solchen Flötenspieler bemühten sich die Choregen so sehr, dass, wie bei den Dichtern, das Los einem Streite vorbeugen musste[3]). Nötigenfalls übernahm sogar der Musiker an Stelle des Dichters die nötige Einübung des Chores[4]). Obgleich die Dithyrambiker selbst den Text zu Gunsten der Musik zurückgesetzt hatten, wollten sie jene natürlichen Konsequenzen nicht zugeben. Schon Melanippides, der Begründer der neuen Ordnung, eiferte gegen die sich vordrängenden Flötenspieler[5]) und versuchte ein Gegengewicht zu schaffen, indem er, damit die Flöte nicht unentbehrlich wäre, eine zwölfsaitige Kithara einführte[6]). So hält denn auf dem vorhin erwähnten attischen Vasenbilde der personificierte Dithyrambos eine Kithara in der Hand und ähnliche Darstellungen begegnen auf mehreren unteritalischen Gefässen[7]). Das Flötenspiel war indes im dionysischen Kult zu fest eingebürgert, als dass seine Stellung ernsthaft erschüttert hätte werden können.

Der Stoff wurde immer noch der Heroensage entnommen, wie z. B. „Asklepios“ (von Kinesias), der „Kyklope“ (Philoxenos) oder „Geryones“[8]) zeigen. Aber gerade der eben genannte Dithyrambos des Philoxenos weist auf eine Modegattung von Mythen, die erst Antimachos wahrhaft erschlossen hatte, hin, nämlich die erotischen Mythen; hier hatte ja die neue Musik die günstigste Gelegenheit, um ihren bestrickenden Reiz üppig zu entfalten.

Die Umgestaltung des Dithyrambos liess naturgemäss den Stil ebenfalls nicht unangetastet; er wurde prunkvoller und

---

1) Plutarch. mus. 30.

2) Reisch de musicis Graecorum certaminibus, Wien 1884 p. 28 ff.

3) Demosth. 21, 13; vgl. Antiphon 6, 11. Amphis fr. 14 (Kock II p. 239).

4) Demosth. 21, 17.

5) Fr. 2 p. 590 Bergk.

6) Pherekrates bei Plutarch. mus. 30 V. 5.

7) Welcker alte Denkmäler III S. 130 ff.; daraus erklären sich θρεττανελό Aristoph. Plut. 290. 296 und die Inschrift bei Le Bas, Asie Mineure n. 93.

8) Aristot. problem. 19, 48.

eignete sich besonders vom Nomos die umfangreichen zusammengesetzten Wörter an [1]). Je mehr aber die Musik überwog und von dem Dithyrambiker die höchste Anspannung erforderte, desto mehr wuchs die Gleichgiltigkeit gegen den Text. Man gab sich keine Mühe mehr, den Eingang mit der eigentlichen Dichtung in Zusammenhang zu setzen [2]) und überhaupt wurde das leere Wortgeklingel des Dithyrambos fast zum Sprichworte [3]). Die Musik hat den Text überwuchert und an der unlösbar scheinenden Verbindung der beiden Künste ist schliesslich die griechische Lyrik für immer erstorben.

Der Kühne, welcher den Umsturz alles Bestehenden hervorrief und dann die Bewegung sich selbst über den Kopf wachsen sah, war Melanippides [4]), ein Landsmann des Meliers Diagoras, was vermuten lässt, dass auf der dorischen Insel Dionysosfeste die dichterischen Talente zur Pflege des Dithyrambos ermunterten. Von seinen berühmten Dichtungen sind kaum nennenswerte Splitter erhalten [5]). Bei den Titeln Danaiden, Marsyas und Persephone wäre die Möglichkeit, dass der eine oder der andere nicht zu einem Dithyrambos, sondern zu einem kitharödischen Nomos gehörte, nicht ganz ausgeschlossen; denn Melanippides war ein vielseitiger Mann. Suidas schreibt ihm Episches, Elegien und Epigramme zu, welch' letztere Meleagros in seine Anthologie aufnahm [6]). Auf die Lebensverhältnisse dieses Mannes, welchen die Zeitgenossen des Sokrates für den ersten Lyriker ihrer Nation hielten [7]), bezieht sich die einzige Nachricht, dass er am makedonischen Hofe verweilte [8]).

---

1) Aristot. rhetor. 3, 3 p. 1406 b 11. poet. 22 p. 1459 a 9. Schol. Philostrat. vit. Apoll. p. 179 Kayser; διθυραμβῶδες Plat. Cratyl. 409 c. Aristophanes parodiert sie gerne, z. B. Nub. 335 ff. Pac. 831.

2) Schol. Aristoph. Pac. 826 (831).

3) Καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα Schol. Aristoph. Av. 1392 aus einem Komiker.

4) E. Scheibel de Melanippide Melio dithyramborum poeta, Progr. v. Guben 1848 und 1853; aus Melos nach Athen. 14, 651 f; Sohn des Kriton nach Suidas, welcher irrtümlich zwei Dichter des Namens unterscheidet (Rohde Rhein. Mus. 33, 213 f.).

5) Bergk III⁴ p. 589 ff.

6) Vorrede V. 7.

7) Xenoph. memor. 1, 4, 3.

8) Nach Suidas bei Perdikkas (dem zweiten, der 454—413 regierte),

In den musikalischen Kreisen Athens war Kinesias, der Sohn des Kitharöden Meles, der Hauptverfechter der neuen Richtung[1]). Den Komikern gab er daher eine beliebte Zielscheibe ab[2]) und lieferte Strattis den Stoff zu einem ganzen Lustspiel[3]). Wir erfahren von ihnen wohl, dass er sehr lang und mager war, im Alter kränkelte und im Rufe eines Freigeistes stand[4]); dagegen sucht man dort vergeblich, was Kinesias als Dichter und Musiker bedeutete[5]), zu erfahren, obgleich in den Komödien gewiss viele Parodien gegen ihn standen. Indes sind sie unseren Scholiasten entgangen, weil sie nichts von Kinesias lasen. Dass seine Dithyramben nicht leicht verständlich waren[6]), was ist daran individuelles? Von Aristophanes wurde er wegen einer Schilderung der Schrecken der Unterwelt verspottet[7]). Kinesias erscheint in der richtigen Beleuchtung nur durch die tadelnde Bemerkung Platos, er habe, einer höheren Auffassung seines Berufes entbehrend, dem Geschmack des grossen Haufens nachgegeben[8]). Demgemäss war er ein sehr beliebter Dichter; wie hätten ihn sonst die Komiker der unausgesetzten Angriffe wert gehalten? Auch zu dem älteren Dionysios scheint Kinesias Beziehungen unterhalten zu haben, weil er für ihn an den Lenäen von 393 (Ol. 96, 3) ein Ehrendekret beantragte[9]). Wahrscheinlich hat er seinen Feind Aristophanes überlebt[10]).

---

schwerlich erst bei dessen Nachfolger Archelaos (Plutarch. adv. Epicurum 13 p. 1095 d).

1) Vgl. Pherekrates Ἄγριοι bei Schol. Aristoph. Av. 859 und bei Plut. mus. 30; Sohn des Meles Plato Gorg. 501 e; aus Theben nach Schol. Aristoph. Ran. 153.

2) Meineke historia crit. com. Graec. p. 227 ff.

3) Athen. 12, 551 d.

4) Athen. a. O. Aelian. var. hist. 10, 6. Schol. Aristoph. Ran. 153 — Lysias bei Athen. 12, 552 ab, s. auch Plato com. Meineke II 679 — Athen. 12, 551 e.

5) Κυκλίων χορῶν ποιητής Aelian. a. O. κυκλίων ᾀσμάτων ποιητής Schol. Aristoph. Av. 1379; Fragmente bei Bergk III[4] 593 f.

6) Schol. Aristoph. Av. 1377.

7) Im Γηρυτάδης bei Athen. 12, 551 b.

8) Plat. Gorg. 501 f.

9) CIA. II 8.

10) Es erwähnt ihn noch Anaxilas in der „Kirke" (Athen. 3, 95 b, von Meineke p. 228 bezweifelt).

Gefährlicher wurde dem Ruhme des Melanippides dessen Sklave und nachmaliger Schüler Philoxenos[1]. Um 435 auf der lakonischen Insel Kythera geboren[2], verlor er, als die Spartaner (wahrscheinlich nach der sicilischen Katastrophe) das Eiland der Aphrodite wieder gewannen, seine Freiheit; zum Glücke kam er später in Melanippides' Besitz und wurde sodann aus einem Sklaven dessen Schüler und Nachfolger[3]. Kunstfertigkeit und Witz errangen ihm das Wohlwollen Dionys des Aelteren[4]; aber der kecke Abenteurer spann mit Galateia, der schönen Geliebten des Tyrannen, einen Roman an, der ihn in die berüchtigten Steinbrüche von Syrakus brachte[5]. Später freigelassen oder entwischt[6], rächte sich der Dichter durch einen komischen Dithyrambos „Galateia und der Kyklope“[7]: Odysseus-Philoxenos macht dem ungeschlachten Sicilier Polyphemos-Dionysios die schöne Galateia abspenstig, worauf sich der Verschmähte mit — den Musen tröstet. Und doch hatte der Tyrann ihm die vielgenannte Lais geschenkt,

---

1) Gg. Bippart Philoxeni Timothei Telestis dithyrambographorum reliquiae, Lpg. 1843 (Preisschrift); Ludw. Aug. Berglein de Philoxeno Cytherio dithyramborum poeta, Göttingen 1843; W. Klingender de Philoxeno Cytherio, Marburg 1845.

2) Duris bei Schol. Theocr. 6, 7. Hermesianax V. 69 u. Sp.; nach Kallistratos aus dem pontischen Herakleia (Suidas); über das Geburtsjahr Marm. Par. Z. 82.

3) Suidas. Ein Komiker nannte ihn daher Δούλων (Hesych.) und Εὐλυτίδης (als Name des Vaters bei Suidas).

4) Vgl. Phanias bei Athen. 1, 6 e f; wie das Dekret CIA. II 8 zeigt, gehörte er 393 zu dessen intimem Kreise.

5) Athen. 1, 6 f, vgl. Hermesianax V. 71 ff. Duris (a. O.) erwähnt allerdings die Liebesgeschichte nicht. Später brachten Spötter die Strafe mit den schlechten Tragödien des Fürsten in Verbindung; er soll die Entwürfe zu stark korrigiert (Plutarch. Alex. virt. II 1), nicht gelobt haben (Suidas u. Φιλοξένου γραμμάτων, Apostol. proverb. 17, 5) oder verläumdet worden sein, dass er darüber spotte (Lucian. διαβολ. 14, Bd. III p. 144 Reiz). Daran knüpft sich das bekannte Bonmot: „Lieber wieder in die Steinbrüche als diese Tragödien anhören!“ (Helladios bei Phot. bibl. 279 p. 532 b 34 f.). Man zeigte den Fremden die schönste Höhle als Entstehungsort des „Kyklopen“ (Aelian. var. hist. 12, 44).

6) Schol. Aristoph. Plut. 290. Apostol. cent. 17, 5 (nach Kroton). Suidas a. O. (nach Tarent), vgl. Aristid. orat. 46 III p. 388 (II 309 D.).

7) Athen. 1, 7a; vgl. Hartung Philol. 1, 415 ff. O. Ribbeck preuss. Jahrbücher 32 (1873) S. 59 ff. Holland Leipziger Studien 7, 184 ff.

welche er nach Korinth brachte [1]. Dieses abenteuerliche Leben, das die Verwechslung mit dem gleichnamigen Parasiten (S. 35) verschuldete, fand in dem lebenslustigen Ephesos Ol. 100, 1 (380/79) einen frühen Abschluss [2].

Den Kern der Werke des Philoxenos bildeten vierundzwanzig Dithyramben [3], über deren Eigenart dies allein mitgeteilt wird, dass er Arien einlegte [4] und so die lyrische Dichtung dem Drama annäherte; z. B. führte er im „Kyklopen“ die einzelnen Personen singend ein, so dass dieses Gedicht nicht ohne Grund von manchen als Drama bezeichnet wurde [5]. Die neue Manier des Tonwechsels und der musikalischen Malerei handhabte Philoxenos meisterhaft [6], wie auch der Text nicht trivial, sondern bezeichnend geschrieben war [7]. Er befolgte im Gegensatze zur idealistischen Richtung des Timotheos eine realistische [8].

Philoxenos war so wenig als seine Genossen ausschliesslich Dithyrambiker. Zwar verrät Suidas nicht, zu welcher Gattung seine lyrische „Stammsage der Aeakiden“ gehörte; aber Philoxenos vermochte einmal einen alle Hörer hinreissenden Hochzeitsgesang zu improvisieren [9] und er war auch als Dichter aulödischer Nomen, bei welchen er sich den bekannten Thebaner Antigenidas zum Gehilfen nahm [10], hoch geachtet [11].

Philoxenos befand sich in glücklicherer Lage als sein Lehrer, welcher erst den hartnäckigen Widerstand der Gewohnheit hatte brechen müssen. Schon zu seinen Lebzeiten sang

---

1) Schol. Aristoph. Plut. 179.

2) Ort: Suidas, vgl. auch Hermesianax V. 72; Zeit: Marm. Par. Z. 82, vgl. Diodor. 14, 46, 6.

3) Suidas.

4) So ist wohl Plutarch. mus. 30 p. 1142 a εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο zu verstehen.

5) Schol. Aristoph. Plut. 290. Zenob. 5, 45. Vgl. Etym. M. u. δράματα: λέγεται δὲ δράματα καὶ τὰ ὑπὸ τῶν θυμελικῶν (codd. θεατρικῶν) μιμηλῶς γιγνόμενα ὡς ἐν ὑποκρίσει. Οὕτως Ἀριστοφάνης.

6) Ueber eine Erfindung Pollux 4, 65.

7) Antiphanes bei Athen. 14, 643 d.

8) Aristot. poet. 2 p. 1448 a 16.

9) Athen. 1, 6 a.

10) Suidas u. Ἀντιγενίδης.

11) Polyb. 4, 20, 9.

man die Lieder auf der Gasse [1]) und dem toten Dichter widmete der angesehene Komiker Antiphanes einen enthusiastischen Nachruf, worin es hiess: „Er war wahrhaft göttlich, er verstand die wahre Musik“ [2]). Alexander der Grosse und das alexandrinische Zeitalter erfreuten sich an Philoxenos' Kompositionen [3]); also konnten so strenge Anhänger der alten Musiktheorie, wie Aristoxenos einer war, bei ihrer Verdammung des Dichters [4]) auf die Zustimmung des Publikums nicht rechnen, das in ihm vielmehr den Meister des Dithyrambos sah [5]).

In ähnlicher Weise dichteten der Rheginer Kleomenes [6]) und besonders Telestes von Selinunt, den noch Aristoxenos, sein Biograph, sah [7]). Letzterer war mit Tonwechseln sehr freigebig [8]) und bevorzugte offenbar die Musik gegenüber dem Texte, weil er gegen Melanippides für die Flötenkunst auftrat (Fr. 1). Fürstengunst ehrte den Dichter: Alexander der Grosse hörte seine Dithyramben gerne [9]) und der sikyonische Tyrann Aristaratos liess das Grabdenkmal des Dichters durch den berühmten Künstler Nikomachos mit Malereien schmücken [10]).

Unter die fortgeschrittenen Musiker gehört ferner Krexos [11]), welchem die Einführung der Parakataloge in die Lyrik zugeschrieben wird [12]). Die anderen sind, obgleich zu ihrer Zeit durch glänzende Siegespreise geehrt, für uns verschollen:

---

1) Arkesilaos bei Diogen. Laert. 4, 36.

2) Athen. 14, 643 d.

3) Plutarch. Alex. 8. Polyb. 4, 20, 9.

4) Plutarch. mus. 31.

5) Isaak Tzetzes proleg. in Lycophr. p. 252.

6) Schol. Aristoph. Nub. 332 (aus Komikern). Athen. 9, 402 a kannte noch Dithyramben, darunter einen „Meleagros“; s. auch S. 41.

7) Fragmente bei Bippart (S. 123 A. 1) und Bergk p. 626 ff.

8) Dionys. compos. verb. 19, vgl. Böckh de metris Pindari p. 274 f.

9) Plutarch. Alex. 8.

10) Plin. nat. hist. 35, 109.

11) Plutarch. mus. 12.

12) Plutarch. mus. 28 a. E.; Philodem. mus. IV. col. 10, 2 ff. p. 74 K. rühmt ein erhebendes Lied von ihm. Auch der Komiker Anaxandrides führte einen Dithyrambos auf (Chamaileon bei Athen. 9, 374 a).

Aristarchos[1]), Eukles[2]), Lysiades[3]), Paideas[4]), Pamphilos[5]), Philophron[6]) und Stesichoros, ein Nachkomme des berühmten alten Lyrikers[7]), und vollends der Dithyrambiker aus Selymbria, dessen um 390 errungenen Sieg die parische Chronik einer Erwähnung würdigt[8]); denn man kann jetzt nicht einmal den allein erhaltenen Anfangsbuchstaben Ξ zu einem vollen Namen ergänzen.

Polyidos endlich dichtete Dithyramben, kitharödische Nomen und Tragödien, woneben er auch in Malerei dilettierte[9]). Diese Vielseitigkeit darf kein Vorurteil gegen ihn erwecken; er kann wenigstens als Musiker nicht unbedeutend gewesen sein, da noch viel später Kitharöden seine nach Timotheos' Muster gearbeiteten Kompositionen vortrugen[10]).

Mehrere von den Sophisten beschäftigten sich mit der Theorie der Rhythmik und Musik und es wäre ein Wunder gewesen, wenn sie nicht selbst nebenbei praktische Versuche angestellt hätten, wie dies Plato ironisch von Hippias erzählt. Während jedoch dieser und so mancher andere mit dem mündlichen Vortrag ihrer dichterischen Produkte zufrieden gewesen zu sein scheinen, gab der Sophist Likymnios von Chios (Bd. II S. 46) Hymnen und Dithyramben heraus[11]), freilich nur

---

1) Inschrift aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts (Mittheil. des Inst. in Athen 3, 239 f. Reisch de musicis Graecor. certam. p. 38).

2) Inschrift von Ol. 109, 1 (344/3) Dittenbergers sylloge 411; Reisch p. 33.

3) CIG. 223. Reisch p. 35, 10 und CIG. 221. Dittenb. 415. Reisch p. 35, 12 aus Ol. 111, 2 (335/4).

4) Inschrift von Salamis (Anfang des 4. Jahrh.) Bulletin de correspond. hellén. VI. 521. Reisch p. 55.

5) Inschrift von Ol. 103, 2 (schwerlich 114, 2), s. Reisch p. 32 A. 6.

6) Inschrift von Ol. 99, 1 (384/3) Rangabé antiq. hell. 972. Reisch p. 32 Nr. 5.

7) Er siegte in Athen Ol. 102, 3 oder 4 (369 oder 368) Marm. Par. Z. 85.

8) Marm. Par. Z. 81 (zwischen Ol. 95, 3 und 99, 4, 398—381).

9) Diodor. 14, 46, 6; Fragmente bei Bergk III⁴ 632.

10) CIG. 3053 = Le Bas, Asie mineure 81 (danach hiess er Πολύιδος, nicht Πολύειδος); über die Manier Plutarch. mus. 21.

11) Hymnus an Hygieia fr. 4; Sext. Empir. adv. math. 11, 49 p. 556 citiert unter seinem Namen Verse aus dem Päan des Ariphron; Dithyramben: Athen. 13, 603 d. Fragmente: Bergk III⁴ 598.

damit sie melodisch gelesen würden[1]; denn zur Einübung eines Chores fehlte einem Theoretiker zwar nicht der Mut, aber doch die handwerksmässige Uebung und Erfahrung. An den Fragmenten fällt stilistisch die gesuchte Sprache, inhaltlich eine unverkennbare Neigung zu erotischen Mythen, dem Lieblingsgegenstande des jüngeren Dithyrambus, in die Augen[2].

In der Mode wie der Dithyrambos, besonders im vierten Jahrhunderte, war, so dass er alle anderen Gattungen der Lyrik überstrahlte[3], drang seine Manier auch in diese ein; Plato bezeugt dies ausdrücklich von späteren Threnen, Hymnen und Päanen[4], obgleich das Volk gerade an beliebten Päanen älterer Zeit zähe festhielt und sie denen der drei berühmten Lyriker und der jüngeren Musiker vorzog; solcher Gunst erfreuten sich das einzige Werk des Chalkidiers Tynnichos, „fast das schönste aller Lieder"[5], ein Päan auf die Göttin der Gesundheit, von dem Sikyonier Ariphron gedichtet[6], und ganz besonders des Sophokles Hymnus an Asklepios, welcher über den Tragödien durchaus nicht vergessen wurde. Zu den jüngeren Päanendichtern gehörte gar der Tyrann Dionysios[7]. Wie es scheint, wurde nach dem Vorgange der Dithyrambiker die früher gewöhnliche antistrophische oder epodische Gliederung in allen Arten der Lyrik aufgegeben und durch freie Rhythmen ersetzt[8].

---

1) Daher rechnet ihn Aristoteles rhetor. 3, 12 p. 1413 b 14 zu den ἀναγνωστικοί.

2) Fr. 3; fr. 3. 5. 6.

3) Repräsentant der Lyrik Plato apol. 22 b. Xenoph. mem. 1, 4, 3. Aristot. poet. 1 p. 1447 a 15. rhet. 3, 14 p. 1415 a 10.

4) Plato leg. 3, 700 d.

5) Plato Jon 534 d; Valesius stellt den Namen auch Ptolem. Hephaest. Phot. bibl. 190 p. 151 a 9 her.

6) Bergk III p. 595 ff. Athen. 15, 702 a; inschriftlich aufgezeichnet CIA. III p. 66. Kaibels epigr. Gr. 1027 b p. 433 ff., nicht lange nach dem Ende des peloponnesischen Krieges in Athen gesungen (Hermes II S. 23; Reisch a. O. S. 44), auch von Lucian und Maximos erwähnt.

7) Timaios bei Athen. 6, 250 bc.

8) Aristot. rhetor. 3, 8 p. 1409 a 26.

Es ist bereits hervorgehoben worden, dass das Vorwiegen der Musik der Poesie grossen Eintrag that; dadurch boten die späteren Lyriker viele schwache Stellen. Wie in Athen die Komiker jeden Lyriker von bekannterem Namen mit Lauge übergossen, so warfen sich in Unteritalien, dem Lande der Travestie, die professionsmässigen Spassmacher auf die Parodierung des Dithyrambos und des kitharödischen Nomos[1]. Man darf diese lebhafte Opposition trotz ihres pöbelhaften Charakters durchaus nicht unterschätzen. Unter einer solchen Gegnerschaft, welche der Lacher, also des grossen Publikums, sicher ist, haben mit den des Angriffes Würdigen jederzeit auch verdiente Dichter zu leiden.

---

1) S. 42; Aristoxenos bei Athen. 1, 19 f. Auf die Travestie eines Päans bezieht sich auch der anonyme Komikervers (305 M.): Ὑμνεῖτο δ' αἰσχρῶς κλῶνα πρὸς καλὸν δάφνης ὁ Φοῖβος οὐ προσῳδά.

V. Kapitel.

Anfänge der Tragödie.

Alte und neue Schriften über die Tragödie; Ursprung des griechischen Trauerspiels; Thespis, Choirilos und Phrynichos.

Bei den zahlreichen Schriften, welche die alten Grammatiker zur Aufhellung der Bühnengeschichte verfassten, geben wenigstens die Titel, da die Citate von geringem Belang sind, die Möglichkeit, mehrere Gruppen zu sondern.

Aristoteles liess sich neben seinen grossartigen Forschungen die Mühe, die Urkunden der attischen Dichtung zusammenzustellen, nicht verdriessen, damit die διδασκαλίαι oder νῖκαι Διονυσιακαὶ ἀστικαὶ καὶ ληναϊκαί die authentische Grundlage für die Geschichte des Dramas und des äusserlich damit verbundenen Dithyrambos (Schol. Aristoph. Av. 1386 (1379) und Harpocr. u. Παντακλῆς) abgäben. Die Gelehrten der folgenden Zeit benützten alle statt der Originalurkunden diese bequeme Zusammenstellung (Val. Rose Aristoteles pseudepigraphus p. 552 ff. und Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta p. 388 ff. fr. 618—630); wie des Pergameners Karystios Schrift περὶ διδασκαλιῶν (Athen. 6, 235 e. Vita Sophoclis) sich dazu verhält, wissen wir nicht. Auf jenem Didaskalienbuche ruht die bei der „Antigone" und „Alkestis" wahrnehmbare Numerierung der Stücke nach der Folge ihrer Aufführung (vgl. Ritschl parerga Plautina p. 322 f. W. Wagner Ztsch. f. d. Altertumsw. 1853 Sp. 299 ff.; anders Böckh trag. princip. p. 108, Teuffel Rhein. Mus. 21, 471, U. v. Wilamowitz analecta Euripidea p. 133). Von der offiziellen Liste der siegreichen Tragiker, welche darin wahrscheinlich chronologisch und zwar nach der Zeit ihres ersten bei den grossen Dionysien gewonnenen Sieges aufgezählt waren, sind leider nur kleine Fragmente (CIA. II 977 ab) erhalten; mit ihr hängt Kallimachos' Werk πῖναξ καὶ ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων (Suidas) zusammen. Auf den Standpunkt des Epigraphikers stellte sich der Perieget Heliodoros, als er „über die Dreifüsse (welche die siegreichen Choregen als Preis erhielten und dann öffentlich aufstellten) in Athen" schrieb (Harpocr. u. Ὀνήτωρ); dieselbe Arbeit ist nach Massgabe der bisherigen Entdeckungen

neuerdings von Reisch de musicis Graecorum certaminibus, Wien 1885 p. 31 ff. und Brink inscriptiones Graecae ad choregiam pertinentes, Halle 1885 unternommen.

Der grosse Stagirit blieb aber nicht in handwerksmässiger Materialsammlung befangen, sondern erhob sich, weil er das klassische Drama mit Recht für abgeschlossen erachtete, zur Aufstellung der Gesetze der Poesie. Ausser der Poetik, dem Schmerzenskinde der Aristotelesforschung, (für diesen Abschnitt ist besonders wichtig: Jak. Bernays Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Abhandlungen der hist.-phil. Gesellschaft in Breslau I (1857) S. 135 ff.) dürfte die Schrift περὶ τραγῳδιῶν (Diog. Laert. 5, 26 und Vita Aristotelis Menagiana nach dem Ambrosianus) hieher gehören, welchen Titel auch ein Buch des Philochoros trug (Schol. Eurip. Hec. 3 I p. 221, 12 Dind.); περὶ τραγῳδίας schrieben Duris, ein Schüler Theophrasts (Athen. 14, 636 f) und noch einer der Philostrate (Suidas Φιλόστρατος I.). Manche Reste solcher Untersuchungen liegen noch in den Scholien, besonders in den feinsinnigen Noten zu einigen Stücken des Sophokles, verstreut, woraus Ad. Trendelenburg grammaticorum Graecorum de arte tragica judiciorum reliquiae, Bonn 1867 die einschlägigen Bemerkungen zog.

Das rein Literarhistorische bearbeitete Aristoteles zwar nicht persönlich, aber er richtete die Aufmerksamkeit seiner Schüler darauf: Aristoxenos schrieb περὶ τραγῳδοποιῶν (Ammon. u. ῥόεσθαι, Müllers fragm. histor. Graec. II p. 283), also über die Person der Tragiker, ein Buch, das, wie περὶ αὐλητῶν, einen Abschnitt seiner biographischen Encyklopädie (βίοι ἀνδρῶν) gebildet haben dürfte. Dem gleichen Stoffe widmete der Peripatetiker Hieronymos (Suidas u. Ἀναγυράσιος δαίμων, vgl. Vita Soph. Plutarch. non posse suav. vivi 13) ein Buch seines Werkes περὶ ποιητῶν (Athen. 14, 635 f), während der Pontiker Herakleides sich auf die drei Klassiker beschränkte, Duris sogar nur auf Euripides und Sophokles (Athen. 4, 184 d). Biographien Einzelner werden an geeigneter Stelle zu nennen sein.

Ein viertes Gebiet endlich ward zur selben Zeit bereits erschlossen, doch nicht in literarhistorischem oder ästhetischem Interesse, sondern um der Prunkrede und der rhetorischen Geschichtsschreibung eine Fundgrube für mythologische Vergleiche abzugeben: Der Isokrateer Asklepiades von Tragilos stellte nämlich die Stoffe der Tragödien (τραγῳδούμενα) mit vergleichender Beiziehung der Sagenbücher zusammen (Werfer Acta philologorum Monac. II fasc. 4 p. 491 ff. K. Müller fragm. histor. Graec. III p. 298 ff. vgl. Robert de Apollodori bibliotheca p. 74, Wilamowitz analecta Euripidea p. 181). Ein Werk des gleichen Inhalts verfasste später ein Demaratos (Müllers fragm. histor. IV p. 379 f.). Dikaiarchos von Messana zog wenigstens von einer Anzahl euripideischer und sophokleischer Stücke den Inhalt aus (Sext. Empir. adv. mathem. 3, 3) und Philochoros schrieb περὶ Σοφοκλέους μύθων wie ein Glaukos περὶ Αἰσχύλου μύθων. Von der angenehmen Meinung, dass Hygins lateinisches Fabelbuch für den Verlust dieser Werke einen erheblichen Ersatz biete, ist man jetzt zurückgekommen. Wir müssen uns mit den Inhaltsangaben (ὑποθέσεις) begnügen; mehrere

derselben wollen dem Leser durch die Ueberschrift Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ imponieren, aber welche sind die echten, die in Prosa geschriebenen (Aeschyl. Eum.; Soph. Antig.; Eurip. Bacch. Rhes. Phoen. und Med. nach cod. C) oder die aus zehn Jamben bestehenden (Soph. OR. und vor den Komödien des Aristophanes)? Vgl. Fr. Schneidewin de hypothesibus tragoediarum Graecarum Aristophani Byzantio vindicandis, Abhandl. der Gött. Ges. der Wiss. VI. 1853 S. 3ff.; Karl Bachoven von Echt de veterum grammaticorum argumentis quae in Soph. editionibus Oedipodi regi vulgo praemittuntur, Progr. von Cösfeld 1869; skeptisch Nauck Aristoph. Byz. p. 256 und Dindorf scholia in Sophoclis trag. p. XXII. Die Tragodumena und Inhaltsangaben haben einen nicht unbedeutenden Schaden angerichtet. Den Künstlern im weitesten Sinne des Wortes (Jahn u. Michaelis griechische Bilderchroniken, Bonn 1873 S. 83 ff. u. ö. Robert de Apollodori bibliotheca p. 85 f. und Bullettino dell' instituto 1874 p. 216 ff.) und den Pantomimen (Dilthey Archäol. Ztg. 1875 S. 71) mag man es verzeihen, wenn sie sich die Lesung der Tragödien selbst ersparten. Doch auch gebildete Männer begingen oft genug eine solche Nachlässigkeit, was manches falsche Citat verschuldete (vgl. U. v. Wilamowitz analecta Euripidea p. 182 ff. Robert Bild und Lied S. 242 ff.); schon Staphylos verwies statt auf die Tragödien auf die τραγῳδούμενα (Sext. Empir. math. 1, 261).

Bei der Gründung der alexandrinischen Bibliothek erhielt der Aetolier Alexandros Tragödie und Satyrspiel zugewiesen (Anon. de comoedia VIII 19); aber seine Nachfolger schweigen von ihm nicht minder als von dem athenischen Staatsexemplar der drei Tragiker, welches Ptolemaios Philadelphos gegen eine enorme Kaution entliehen und nicht mehr zurückgegeben hatte (Galen. in Hippocr. epidem. 3, 2 t. XVII 1 p. 607 Kühn).

Die nächstliegende Aufgabe war die Katalogisierung aller bekannten Stücke; der grosse Katalog des Kallimachos, welchen Aristophanes mit einem kritischen Anhange versah, wurde durch das pergamenische Verzeichnis (Athen. 8, 336 e) ergänzt.

Die Kritik und Exegese des Textes ging von Aristophanes von Byzanz aus; doch wollen wir die Leistungen desselben und seiner zahlreichen Nachfolger bei den einzelnen Tragikern besprechen. Nur soviel sei hier bemerkt, dass die Alexandriner auch für die Tragiker kritische Zeichen (das χρήσιμον und den Obelos) erfanden (Herm. Schrader de notatione critica a veteribus grammaticis in poetis scaenicis adhibita, Bonn 1864) und durch andere Zeichen das Metrische berücksichtigten (Hephaestio de poemate c. 10 p. 77 W., dem Triklinios folgt, s. Dindorf scholia in Soph. trag. p. 386 a), wie denn überhaupt die in den Handschriften übliche Verseinteilung der Chorgesänge aus dieser Zeit zu stammen scheint (vgl. W. Christ über den Wert der überlieferten Kolometrie in den griechischen Dramen, Sitzungsber. der bayer. Akad. 1871 S. 603 ff.).

Antiquarische Untersuchungen hatte Aristoteles' Schüler Dikaiarchos mit dem Buche περὶ μουσικῶν ἀγώνων (Müllers fragm. histor. Graec. II p. 248 ff. fr. 43—45. 50) eröffnet; auch der sonst unbekannte Charikles

schrieb περὶ τοῦ ἀστικοῦ ἀγῶνος (über die grossen Dionysien, Athen. 8, 350 c). Gleichzeitig handelte Aristoxenos ausführlich von den Tänzen des tragischen Chors (Harpokr. u. κορδακισμός. Bekkers Anecd. I p. 101. Etym. M. = Phot. u. Σίκιννις: ἐν ά περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως, Müllers fragm. hist. Gr. II p. 283 f. fr. 44 ff.). Dann stellte Aristophanes von Byzanz die Masken des Dramas zusammen (περὶ προσώπων Athen. 14, 659 b. Festus u. Maeson), der Alexandriner Amarantos schilderte die Bühnenverhältnisse (Athen. 8, 343 e. 10, 414 f περὶ σκηνῆς) und Menaichmos von Sikyon (vgl. G. Kiessling de Menaechmo Sicyon. et Hieronymo Cardiano, Pr. v. Zeitz 1830, K. Müller script. Alex. Magni p. 145) widmete den τεχνῖται οἱ περὶ τὸν Διόνυσον eine bis von Homer ausholende Untersuchung (περὶ τεχνιτῶν Athen. 2, 65 b, vgl. 14, 635 b. 637 f. 638 a; zum Titel s. Lüders die dionysischen Künstler S. 58. 61. 114). Neben solchen wichtigen Kapiteln zogen auch kleinliche Fragen manche an, z. B. schrieb ein Ptolemaios, der Vater des bekannten Homerikers Aristonikos, περὶ τῶν ὁμοίως εἰρημένων παρὰ τοῖς τραγικοῖς (über Wiederholungen und Entlehnungen, Suidas) und Dionysodoros, was für die Pedanterei der Zeit sehr bezeichnend ist, περὶ τῶν παρὰ τοῖς τραγικοῖς ἡμαρτημένοις (Schol. Eurip. Rhes. 508 I p. 34, 4 Dind. z. B. über geographische Irrtümer, an denen Strabo gleichfalls nörgelt).

Der unermüdliche Didymos eröffnet die Zeit der Lexika und der Kompilationen mit einem grossen mindestens 28 Bücher umfassenden Wörterbuch der tragischen Sprache (λέξις τραγῳδουμένη oder τραγική; 28. Buch bei Macrob. sat. 5, 18; E. Rohde de Jul. Poll. in rebus scaen. enarr. fontt. p. 10 f. A. 1 vermutet, dass es alphabetisch angelegt war und jeder Buchstabe zwei Bücher umfasste, wovon immer das zweite für Sophokles reserviert war); es ist von Diogeneianos-Hesychios excerpiert (Bruchstücke von Mor. Schmidt Didymi Chalcenteri fragmenta p. 82—111 gesammelt). Palamedes, ein Zeitgenosse des Athenaios (9, 397 a), schrieb ein Konkurrenzwerk. Epitherses, ein Grammatiker des ersten christlichen Jahrhunderts, scheint nur ein Glossar verfasst zu haben (περὶ λέξεων τραγικῶν Steph. Byz. u. Νίκαια). Aus diesen Werken sind viele der Kritik nützliche Artikel der erhaltenen Lexika (bis herab auf das sogenannte Lexicon Vindobonense) geschöpft.

Die antiquarischen Untersuchungen der älteren Zeit fassten der gelehrte Maurenkönig Juba in der θεατρικὴ ἱστορία von mindestens 17 Büchern (Müllers fragmenta histor. III p. 481 f. fr. 73—80), woraus nach Rohde de Julii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus, Lpg. 1870 der Atticist Julius Pollux IV 123—132 seines Onomastikons geschöpft hat, der unter Hadrian lebende jüngere Dionysios von Halikarnass, der Verfasser einer 36 Bücher umfassenden μουσικὴ ἱστορία (vgl. O. Schneider Callimachea II 29 ff.) und Rufos in der μουσικὴ (δραματικὴ) ἱστορία, wovon Sopatros die ersten fünf und das achte Buch excerpierte (Phot. biblioth. 161 p. 103 b 12. 16 ff. Dass Rufos nicht einen Auszug aus Dionysios machte, wie O. Schneider Callimachea II p. 29 f. behauptet, zeigt das Citat Ῥοῦφος καὶ Διονύσιος Schol. Aristid. p. 537 D. Nach Wilamowitz Antigonos von Karystios S. 328 A. 12 von Hesychios-Suidas benützt) zusammen; ein anonymes Excerpt ἐκ

τῆς μουσικῆς ἱστορίας steht am Ende der Aeschylusbiographie. Der römische Encyklopädist Suetonius behandelte in einem Buche der Ludicra historia (Reifferscheid Sueton. fragm. p. 461 f., s. dazu Leop. Cohn Jahrbb. Suppl. 13, 858 f. A. 1) vieles hieher gehörige.

Ein biographisches Sammelwerk veranstaltete unter Hadrian der Pergamener Telephos (βίοι τραγικῶν καὶ κωμικῶν Suidas). Ausserdem sind zwei Sammlungen von Studien zu nennen, des als Metriker bekannten Hephaistion τραγικῶν ἀπορημάτων λύσεις (Suidas) und Nestors θεατρικὰ ὑπομνήματα (Athen. 10, 415 a, vgl. K. Müllers fragm. histor. Graec. III 485 *).

Den Metren und Rhythmen der Tragiker wurde von den Gelehrten des Altertums keine besondere wissenschaftliche Schrift gewidmet; erst am Eingange des byzantinischen Zeitalters, unter dem Kaiser Anastasios zergliederte der Grammatiker Eugenios die lyrischen Verse der damals gewöhnlich gelesenen fünfzehn Tragödien, nämlich je drei von Aeschylus und Sophokles und neun von Euripides (κωλομετρία τῶν μελικῶν Suidas).

Die Byzantiner bewahrten von dieser reichen Literatur, wenn wir die Scholien und Inhaltsangaben nicht in Betracht ziehen, nur das wenige, was zwei anonyme Abschnitte über die εἴδη der Tragödie (Cramer, Anecdota Parisina I p. 19, 5 ff. u. 19, 24 ff., vgl. Vitelli Museo Italiano di antichità classica I p. 1 und Studemund Philol. 46. 25 f.) und zwei Schulleitfäden des Johannes Tzetzes περὶ τραγικῆς ποιήσεως, der eine in Versen, der andere in Prosa geschrieben (hrsg. v. Dübner Rhein. Mus. 4, 402 ff. 5, 152 ff. O. Müller ebend. S. 333 ff. = kleine Schriften 1, 488 ff. Westphal Prolegomena zu Aeschylus Tragödien S. VIII ff.), worin er sich auf Eukleides und Krates beruft, enthalten. Aehnlich reducierte sich im Westen die historische Kenntnis auf den Artikel „de tragoedia“ (hrsg. von Usener Rhein. Mus. 28, 418 f.).

Wer in der neueren Zeit die gesamte Tragödie der Griechen einer Untersuchung unterwirft, pflegt sich auf eine einzelne Frage zu beschränken. Die weniger eng begrenzten Werke gehen entweder mehr auf eine ästhetische Würdigung der erhaltenen Stücke aus, wie Aug. Wilh. Schlegel Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur IV.—XIV. (sämtliche Werke Bd. V. 1846), O. F. Gruppe Ariadne: Die tragische Kunst der Griechen in ihrer Entwickelung und in ihrem Zusammenhange mit der Volkspoesie, Berlin 1833, Moritz Rapp Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst, Tübingen 1862, Fr. Nietzsche die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Lpg. 1872, ²1874, Paul de Saint-Victor les deux masques, Paris 1880—81, 2 Bde. und besonders Patin études sur les tragiques grecques. Eschyle, 6. éd. Paris 1883, Sophocle, 7. éd. 1884, Euripide, 6. éd. 1884, 2 Bde., welcher die modernen Bearbeitungen der alten Stoffe am eingehendsten berücksichtigt, oder sie versuchen den Gang der verlorenen Tragödien wieder herzustellen. F. G. Welcker (die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet, Bonn 1839—41, 3 Thle. als zweiter Supplementband des Rheinischen Museums) wird durch feine Empfindung für das Poetische und scharfsinnige Kombination immer der Bewunderung würdig sein; unter den an ihn anknüpfenden Untersuchungen

ragt O. Ribbecks Buch „die römische Tragödie im Zeitalter der Republik" (Leipzig 1875) hervor. Vielerlei einschlägiges liegt in zahlreichen mythologischen und archäologischen Abhandlungen, neuerdings vor allem von U. v. Wilamowitz und Robert samt ihren Schülern, zerstreut; die Grenzen einer Monographie überschreitet Friedr. Schlie die Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten, Stuttgart 1868. Endlich dürfen wir das anregende Erstlingswerk von Böckh Graecae tragoediae principum, Aeschyli Sophoclis Euripidis, num ea quae supersunt, et genuina omnia sint et forma primitiva servata, an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui, Heidelberg 1808 (im folgenden mit trag. princip. citiert) nicht vergessen.

Schliesslich haben wir von den Ausgaben aller Dramen oder Tragödien zu sprechen: Das vorige Jahrhundert war von „le theâtre des Grecs" (Paris 1730, in drei Quartbänden) des Jesuiten Brumoy beherrscht, dessen letzte Bearbeitung (Paris 1785—89, 13 Bde.) von Rochefort, du Theil und Prévost herrührt. Dann folgt: Poetae scenici Graecorum. Rec. et annot. siglisque metricis instr. Fridr. Henr. Bothe, Lipsiae 1825—58, 10 Bde. (1. 2. Euripides. 3. 4. Sophokles. 5.—8. (2. Aufl. 1845—58) Aristophanes, 9. 10. Aeschylus) mit dem Anhang: Poetarum scenicorum Graecorum quorum integra opera supersunt fragmenta, Lpg. 1844—46, 4 Thle. Hierauf gab W. Dindorf die vier Dramatiker samt Fragmenten in kritischer Recension heraus (Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta, Oxford 1846. [5]1869, Lpg. [5]1869, vgl. Jahrbb. f. Phil. 97, 393 ff.). Die Fragmente sämtlicher verlorener Tragödien sammelte Fr. W. Wagner, zuerst in: Poetarum tragicorum Graecorum fragmenta, Breslau I. Aeschylus und Sophokles 1852. II. Euripides 1844, III. die übrigen 1848, dann: Fragmenta Euripidis iterum ed., perditorum tragicorum omnium nunc primum coll., Paris 1846. Die vollständigste Sammlung ist: Tragicorum Graecorum fragmenta rec. Aug. Nauck, Lpg. 1856 (Nachträge in seiner Ausgabe des Euripides Bd. III S. XV ff., zweite Auflage angekündigt).

Das Drama der Hellenen ist unter den diesen Namen wahrhaft verdienenden das einzige, welches von der eigenen Nation entdeckt und gepflegt, durch keinerlei fremde Einflüsse beirrt, seinen natürlichen Weg ging. Diese Originalität gerade erschwert die vollkommene Aufdeckung seines Werdens und gestattet bloss eine wahrscheinliche Skizze des Entwicklungsganges[1]), während in den übrigen Literaturen vor allem die

---

1) W. Schneider de originibus tragoediae Graecae, Breslau 1817, 2 Bde.; Chr. Dan. Beck accessionum ad Fabricii bibliothecam Graecam spec. II. Lpg. 1828; O. Müller kleine Schriften 1, 388 ff.; Fr. V. Fritzsche de origine tragoediae, index lect. Rostock 1863/4; E. v. Leutsch Philol. 37, 342 ff.; E. Rohde Afterphilologie, Lpg. 1872 S. 29 ff.; U. v.

Frage zu stellen ist, wann man das griechische Drama direkt oder indirekt kennen lernte und wie viel man davon dem Geschmacke des Volkes und der Zeit anpasste.

Mit allen geheimnisvollen Kulten Griechenlands war, wie vielleicht überall auf Erden, der Brauch verbunden, dass die Hauptlegende alljährlich so dargestellt wurde als ob die in ihr enthaltenen Ereignisse von den Gläubigen selbst neu erlebt würden[1]). An vielen Orten traten solche mimische Chöre auch an öffentlichen Festen auf[2]); wenn man z. B. auf Delos die weite Wanderung der Hyperboreer darstellte, deuteten die Mädchen des Chores durch Nachahmung fremder Sprachen die vielen durchzogenen Länder an[3]). Ein religiöses Schauspiel dagegen, ich meine ein Mysterium im Sinne des Mittelalters, hat im heidnischen Griechenland nie existiert[4]), weil alle derartigen Bräuche, aus denen sich ein solches hätte entwickeln können, jederzeit Kultusakte blieben.

So verharrten die ekstatischen Orgien des Dionysos trotz ihrer Beliebtheit auf dieser Stufe. Dagegen lag ein fruchttragender Keim in der Weise, wie man den Gott bei den öffentlichen Volksfesten ehrte. Als wir im vorhergehenden Kapitel von dem Dithyrambos handelten, sagten wir, der Chor sei in Gestalt von Satyrn aufgetreten. Wenn nun Pindar

---

Wilamowitz Zukunftsphilologie! Berlin 1872, 2. Stück 1873 (vgl. Nietzsche s. o. S. 133); Joh. Stahl de tragoediae primordiis et incrementis ab Aristotele adumbratis, ind. lect. hib. Münster 1881; Ed. Hiller Rhein. Mus. 39, 321 ff.

1) Fr. Back de Graecorum caeremoniis in quibus homines deorum vice fungebantur, Berlin 1883; z. B. schildert Lucian im Alexandros c. 38 f. etwas der Art. Ueber dramatische Erntefeste s. Mannhardt antike Wald- und Feldkulte S. 183 ff.

2) Lobeck Aglaophamus p. 174 u. ö. K. Fr. Hermann Lehrbuch der griechischen Antiquitäten II § 29, 18. 23 f. z. B. Philostrat. vit. Apoll. 4, 21 p. 73 K.

3) Hymn. Hom. in Apoll. 1, 160 ff.

4) Τὴν Φερρεφάττης ἐκτραγῳδοῦσαι ἁρπαγήν Clem. Alex. protr. p. 14 P. bedeutet nach spätgriechischem Sprachgebrauche nur, dass die athenischen Frauen den Raub bejammerten, und Δηὼ καὶ Κόρη δρᾶμα ἐγενέσθην μυστικόν (ib. p. 12) wird durch das folgende (καὶ τὴν πλάνην καὶ τὴν ἁρπαγὴν καὶ τὸ πένθος αὐταῖς Ἐλευσὶς δᾳδουχεῖ) erläutert.

„lyrische“ τραγῳδίαι (S. 80) und Simonides ebenfalls eine solche [1]) zugeteilt werden, was könnte dieser Name anderes als den Gesang der Böcke, d. h. des in Bocksfelle gemummten Chores bezeichnen [2])? Die Tragodia war also zu Anfang gewiss eine Abart des Dithyrambos, wenn auch nicht ein eigentlicher Sprössling desselben, weil sonst schwerlich beide Gattungen unabhängig neben einander fortbestanden hätten [3]); indes reichen die Nachrichten nicht hin, um den Unterschied zu erkennen. Da die Alten darin einig sind, dass die Tragödie ursprünglich aus Chorgesängen bestand [4]), darf man vielleicht an einen Dithyrambenzyklus denken, wie Timotheos eine dithyrambische „Odyssee“ in wenigstens vier Teilen dichtete [5]). Weil jene Dichtungsform auch anderen Kulten sich anpassen liess, trat das bakchische Element möglicher Weise nicht ebenso stark wie im Dithyrambos hervor. Herodot erzählt nämlich, dass in Sikyon zu Ehren des Heros Adrastos „tragische Chöre“ auftraten, bis sie der Tyrann Kleisthenes, etwa um die Zeit der solonischen Gesetzgebung, aus politischen Gründen Dionysos „zurückgab“ [6]). Die Chronik von Sikyon [7]) zählte nicht weniger als fünfzehn Vorgänger des Thespis, an ihrer Spitze einen

---

1) Der beste Kodex des Suidas bietet den Singular τραγῳδία, ebenso die von Musuros benützte Handschrift desselben Schol. Aristoph. Vesp. 1451 (1402). Nach Lübbert comm. de Pindari carminibus dramaticis tragicis eorumque cum epiniciis cognatione, ind. lect. hib. von Bonn 1884 p. 16 ist diese Tragodia mit dem „Memnon“ identisch. Böckh Staatshaushaltung II 362 f. und zu CIG. I 765 f. stellte eigentümliche Ansichten über die lyrische Tragödie auf, welche G. Hermann opuscula VII 211 ff. und P. Foucart de collegiis scenic. artificum p. 71 ff. bekämpften.

2) Etym. M. p. 764, 5 ff.; τράγος heisst Satyr Aeschyl. fr. 190 D. und Hesych. u. τράγους. Bei den dionysischen Orgien trugen die Jungfrauen Ziegenfelle (Hesych. u. τραγηφόροι).

3) Aristoteles bezeichnet, um Verwechslungen vorzubeugen, poet. 4 p. 1449 a 11 die lyrische Tragödie mit dem Worte διθύραμβος.

4) Athen. 14, 630 c. Diogen. Laert. 3, 56. Euanthius de comoedia p. 4, 13 ff. Reiff.

5) Orion bei Etym. Magn. p. 630, 41.

6) Herod. 5, 67; daher sagt Themistios or. 19 p. 486, die Tragödie sei in Sikyon erfunden.

7) Bernhardy Lit. Gesch. II 2, 10; Lübbert a. O. p. 21 ff. (vgl. Plutarch. mus. 3). Der Vermittler der Nachricht dürfte Menaichmos (S. 132) gewesen sein.

Epigenes, auf[1]), doch wusste Aristoteles noch nichts von so alten Dichtern oder er wollte nichts davon wissen[2]).

Derselbe Kleisthenes hatte sich zum Tochtermann den reichen athenischen Patrizier Megakles erwählt; als dieser nach Peisistratos' zweiter Vertreibung der leitende Politiker Athens war, mag er das Volk, weil ein neuer Staatsstreich drohte, durch Erhöhung des Festvergnügens zu fesseln versucht haben, wie er es von seinem klugen Schwiegervater gelernt hatte. Ol. 61[3]) wahrscheinlich im Jahre 540, da 538 bereits die dritte Regierung des Peisistratos begonnen haben dürfte, fand in Athen der erste Wettkampf von Tragödien an den grossen Dionysien statt, wobei Thespis siegte. Dieser Erfolg und dass schriftliche Aufzeichnungen sonst fehlten, verschaffte ihm bei vielen der Späteren den Ruhm, dass er für den ältesten Tragiker oder, besser gesagt, für den ältesten tragischen Schauspieler galt[4]), während doch eben jener Sieg gleichzeitige Rivalen voraussetzt.

Aristoteles war daher nicht so voreilig; über die Frage, wann die lyrische Tragödie durch Einführung eines einzelnen

1) Suidas u. Θέσπις (vgl. Phot. und Suidas Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). Die Ziffer fünfzehn könnte errechnet sein, indem man Epigenes gleichzeitig mit Phalkas, dem ersten Heraklidenkönig von Sikyon, d. h. 15 Generationen früher (Lübbert a. O. S. 23) oder vielleicht an den Regierungsantritt des Kleisthenes (vgl. Busolt griechische Geschichte I S. 466 A. 2) 15 Olympiaden vor Thespis setzte.

2) Poet. 3 p. 1448 a 29 ff.

3) Suidas u. Θέσπις. In der parischen Chronik Z. 58 ist die Zahl verloren; es dürfte 277 zu ergänzen sein (die Grenzen sind Ol. 61, 1 und 65, 1). Bei Eusebios ist er schon Ol. 48, 1 (armenisch) oder 47, 2 (Hieron.) gesetzt, also in die Zeit des Solon und Kleisthenes; auch Plutarch. Sol. 29 und Diogen. Laert. 1, 59 gilt er für einen Zeitgenossen des athenischen Gesetzgebers.

4) Thespis wird Aristoph. Vesp. 1479 und Ps. Plat. Minos p. 321 a, der aber gegen die Erfindung der Tragödie protestiert (ebenso denkt Pollux 4, 123), als der älteste bekannte erwähnt. Aristoteles scheint ihn zu ignorieren (poet. 4 p. 1449 a 10, vgl. Hiller Rhein. Mus. 39, 321 ff.) und Chamaileon, der über Thespis ein Buch schrieb, dürfte ihn als ersten Dichter einer ernsthaften Tragödie gefasst haben (Phot. Suidas οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). Den Schauspieler führte er ein nach Horat. a. p. 275 ff. Diog. Laert. 3, 56. Clem. strom. I 365 P, 309 S, s. auch Plut. Sol. 29; auf das platte Land versetzt ihn Dioskorides Anthol. 7, 410. 411 und der Grammatiker, welcher seinen Vater Ikarios nannte (Suidas).

Sprechers zum Drama wurde, ein berechnetes Schweigen beobachtend, spricht er darüber allein, wie dieses unendlich folgenreiche Ereignis herbeigeführt worden sein dürfte, eine Vermutung aus. Der Philosoph verweist nämlich auf den Vorsänger des dithyrambischen Chors, also den Chormeister[1]) oder vielmehr den Dichter selbst; denn vielleicht hat dieser manche Stellen als Solo vorgetragen. Hat Aristoteles Recht, so sonderte sich der Vorsänger allmählig von dem Chore ganz ab; was aber von weit grösserer Tragweite war, er musste seine Individualität aufgeben und im Sinne eines anderen sprechen. Erst dadurch ward der ὑποκριτής fertig[2]). Aristoteles nimmt an, dass er anfänglich seine Rolle improvisierte[3]). An dem, was der grosse Gelehrte zweihundert Jahre nach Thespis vertreten zu können geglaubt hat, wollen wir uns genügen lassen.

Die Fabeln hingegen, welche die Schriftsteller der Kaiserzeit, wenn sie von den Anfängen der Tragödie sprechen, vortragen, sind so eingewurzelt und zugleich für die literarhistorische Ueberlieferung so lehrreich, dass wir ihnen ausnahmsweise einen Platz im Texte nicht versagen dürfen.

Aus dem Namen τραγῳδία zuvörderst las man bald heraus, dass der tragische Chor in der alten Zeit, wenn dem Dionysos ein Bock geopfert wurde, sang[4]), bald dass der Preis der Sieger in einem Bock bestand[5]).

---

1) Hiller a. O. S. 325.

2) Ueber den Namen Sommerbrodt Rhein. Mus. 22, 513 ff. 30, 456 ff. = scaenica collecta p. 259 ff. 288 ff. Heimsöth de voce ὑποκριτής comm., Bonn 1874. Unrichtig deuten ihn als Antworter Apollon. soph. p. 161 B. Pollux 4, 123 (τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνετο). Hesych. u. ὑποκρίνοιτο, ebenso G. Curtius Ber. der sächs. Ges. 1866 III S. 148 ff. und Rhein. Mus. 23, 255 ff. S. auch A. Müller die griech. Bühnenaltertümer S. 170 f. Richtig Eustath. opusc. p. 88 f. XIII c. 4. 5.

3) Poet. 4 p. 1449 a 9 f.

4) Euanthius de comoedia p. 3, 2 ff. Reiff. vgl. Eratosthenes bei Hygin. 2, 4 Ἰκαρίου ποσί πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο.

5) Marm. Par. Z. 58. Dioscor. Anthol. 7, 410, 3. Horat. a. p. 220 (Sidon. Apoll. carm. 1, 234 f.). Euseb. chron. Quidam bei Sueton. p. 6, 3 Reiff. Etym. M. p. 764, 2. Schol. Dion. Thr. Bekk. Anecd. II p. 746, 22. Anon. bei Schol. Eurip. I p. 7 adn. ed. Dindorf. Is. Tzetz. proleg. in Lycophr. p. 254. Joh. Tzetz. Anecd. Oxon. III 337, 17. Euanthius de com. p. 3, 5. Donatus de com. p. 8, 24 f. Reiff. Anon. de tragoedia Rhein. Mus. 28, 419 Z. 4. Isid. orig. 8, 7, 5. Vgl. dazu Nonn. Dionys. 19, 599.

Bekanntlich nannte Aristophanes seine eigene Kunst mit scherzhafter Travestie τρυγῳδία, woraus einige für Witze unempfängliche Grammatiker den ernsthaften Schluss zogen, die ältesten Komiker hätten ihr Gesicht mit Weinhefe (τρύξ) beschmiert [1]); sie dachten offenbar an den attischen Brauch, bei der Weinernte das Bild des Gottes mit Weinhefe und frischen Feigen einzureiben [2]). Die bäuerischste Form eines Dankopfers! Andere meinten, die Sieger hätten zur Belohnung Weinmost bekommen [3]). Schlimmer war es aber, dass man τραγῳδία und τρυγῳδία unterschiedslos zusammenwarf und demzufolge beide etymologische Fabeln auf die Tragödie übertrug [4]), ja sogar noch eine dritte Etymologie, nämlich dass das Drama bei der Weinlese (τρύγη) entstanden sei. [5]) Dies bedingte hinwiederum den ländlichen Ursprung und lenkte den Gedanken sofort auf den ältesten Sitz des attischen Dionysoskultes, den Gau Ikaria [6]). Jetzt brauchte nur noch ein schlechter Etymologe σκηνή als schattenspendende Laubhütte (σκιά) zu deuten [7]), damit die idyllische Vorstellung von dem Bauernspiel fertig war, welche besonders die Römer, ihrer ländlichen Satura zu Liebe, mit Begierde aufgriffen [8]).

---

1) Anon. de comoedia III 2. Schol. Aristoph. Acharn. 504 (498). Nub. 296. Tzetz. Anecd. Oxon. III p. 335, 20, vgl. 336, 1.

2) Plutarch. proverb. Alexandr. 40.

3) Schol. Aristoph. Acharn. 405 (397). 504 (498). Etym. M. p. 764, 12. Anon. de comoedia III 2.

4) Beschmieren des Gesichtes: Horat. a. p. 277. Alii bei Sueton. p. 6, 13 Reiff. Quidam bei Porphyrio in Hor. a. p. 277. Euanthius p. 3, 6 f. Is. Tzetz prol. in Lyc. p. 256; Preis: ἔνιοι bei Dindorfs Schol. in Eurip. I p. 7 adn. Alii bei Sueton. p. 7, 4 ff. Etym. M. p. 764, 3. Euanthius a. O. Is. Tzetz a. O.

5) Athen. 2, 40 b.

6) Athen. 2, 40 b; s. S. 138 A. 4.

7) Ovid. ars am. 1, 105 f. Serv. Verg. Aen. 1, 164. Georg. 3, 24 (die gemeinsame Quelle dürfte Varro sein).

8) Verg. Georg. 2, 381 f. Horat. a. p. 275 ff., der wie Schol. Aristoph. Nub. 296 auch noch ἀφ' ἁμάξης hereinmischt; dies ist der bedenkliche Ursprung des Thespiskarrens! Ἐν ἀγροῖς sagt auch das Lexikon, aus welchem das Etymologicum magnum, Orion und Kyrillos den Artikel θυμέλη schöpften.

Der Tranchiertisch (ἐλεός) endlich, von dem der Schauspieler dereinst herab gesprochen haben soll[1]), ist selbstverständlich der Scherz eines Komikers, der die Bühne damit verglich, weil er, wie Metagenes sich einem Koche, der das Publikum zu bewirten hat, gleichstellte[2]).

Doch kehren wir von diesen handgreiflichen Erfindungen zu Aristoteles und den urkundlichen Thatsachen zurück.

Nächst Thespis stand der Athener Choirilos seit der 64. Olympiade mit dreizehn Siegen in den Theaterlisten verzeichnet[3]); er soll sogar noch gleichzeitig mit Sophokles aufgetreten sein[4]).

Die ältesten athenischen Tragiker hatten die mächtige Konkurrenz des Peloponnes zu bekämpfen. Man weiss noch von zwei hervorragenden Phleiasiern, Pratinas[5]), der in Athen einen ersten Preis bekam und in der siebzigsten Olympiade gegen Choirilos und den jungen Aeschylus stritt[6]), und Pratinas' Sohn Aristias; letzterer trat Ol. 78,1 mit einer Trilogie seines Vaters auf[7]). Dass er in Phleius ein noch von Pausanias erwähntes Grabdenkmal besass[8]), lässt auf grosses Ansehen schliessen.

Ueber die Werke dieser vier Tragiker stehen sehr ungenügende Nachrichten zu unserer Verfügung. Sagt auch Suidas von Thespis, dass folgende Titel von Stücken erwähnt werden: Leichenspiele des Pelias oder Phorbas (nach einer attischen Lokalsage)[9]), Pentheus, die Priester, die Junggesellen, so be-

---

1) Pollux 4, 123; der Chor nach Orion p. 72 = Etym. Magn. p. 458, 30 (weshalb Hiller Rhein. Mus. 39, 329 eine Travestie des Wortes θυ-μέλη annimmt). Hesych. u. ἐλεόν . . ἰκρίον zeigt, dass nicht jedem klar war, ob der Komiker Bühne, Orchestra oder Zuschauerraum meinte.

2) Bei Athen. 10, 459 b, ähnlich Aristoph. Equit. 538 f. Uebrigens erinnert pulpitum merkwürdig an pulpa.

3) Näke Choeril. (s. o. S. 18 A. 11) cap. 1; Suidas u. Χοιρίλος. Cyrill. c. Julian. 1, 13 sagt irrtümlich Ol. 74, wie auch Eusebios ihn Ol. 74, 2 setzt.

4) Schol. Aristoph. Ran. 73, vgl. Suidas u. Σοφοκλῆς.

5) Welcker Satyrspiel S. 276 ff. K. Fr. Hermann Philol. 3, 507 ff. U. v. Wilamowitz Hermes 20, 67 ff.

6) Suidas u. Πρατίνας.

7) Argum. Aeschyl. Sept.

8) Pausan. 2, 13, 5.

9) Schol. Pindar. Nem. 5, 89.

hauptet dagegen Aristoxenos, freilich ein nicht unparteiischer Zeuge, der pontische Herakleides habe diese Tragödien gefälscht [1]. Choirilos soll gar 160 Dramen gedichtet haben, von denen der einzige Titel „Alope“ bekannt ist [2]; indes verkündet ein Vers seinen einstigen Ruhm: „Als Choirilos im Satyrspiele König war“ [3]. Dagegen versichert Pausanias, dass, von den äschyleischen abgesehen, die Satyrspiele des Pratinas und Aristias den grössten Ruf hatten [4]. Von den 32 Satyrspielen und 18 Tragödien des ersteren ist nichts geblieben [5], wogegen seine lyrischen Dichtungen etwas mehr Eindruck gemacht zu haben scheinen (S. 116). Aus den Dramen seines Sohnes (Antaios, Atalante, die Keren, der Kyklope, Orpheus) haben Grammatiker ein paar Verse seltener Wörter wegen gerettet. [6]

So wenig als Aristoteles angeben konnte, wann der Dichter an der Spitze des Chores zu singen aufhörte und ihm als Schauspieler entgegentrat, ebenso ist der zweite bedeutungsvolle Wendepunkt, die Scheidung von Satyrdrama und Tragödie, unseren Blicken entzogen. War die von Satyrn gespielte mythologische Posse, gemäss dem heiteren ausgelassenen Charakter der dionysischen Feste, das ursprüngliche? So denkt offenbar Aristoteles, wenn er sagt, die Tragödie habe erst später einen ernsten Ton angenommen [7]. Dazu würde die Mitteilung stimmen, dass die ältesten Spieler sich das Gesicht mit Blättern ver-

---

1) Diogen. Laert. 5, 92; die Fragmente bei Nauck p. 647 sind schon durch das jambische Metrum als unecht erweislich; s. auch C. J. Hoffmann Jahns Archiv 2 (1833) S. 33 ff.

2) Pausan. 1, 14, 3.

3) Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροισιν Mar. Plot. de metris c. 3.

4) Paus. 2, 13, 5; deshalb legt der etwas spätere Alkiphron (epist. 3, 12) einem musikalischen Ziegenhirten den Namen Pratinas bei.

5) Suidas; Böckh trag. princip. p. 125 will nicht mehr als 12 Satyrspiele zugeben. Die von Aristias zur Aufführung gebrachten Stücke hiessen: Perseus, Tantalos, die Ringer.

6) Fragmente bei Nauck p. 562 ff.

7) Διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη poet. 4 p. 1449 a 20; ähnlich sagt Aristophanes Ran. 1004 von Aeschylus: Ἀλλ᾽ ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, vgl. Vita Z. 74. Horat. a. p. 280.

hüllten, wie die Phallophoren, um nicht erkannt zu werden[1]) — wenn anders dies eine glaubhafte Ueberlieferung ist. Aber auch der Name „Gesang der Böcke“ spricht für den Stagiriten; denn wann wäre ein Satyr feierlich gewesen? Auf der anderen Seite ist daran erinnert worden, dass der Dionysoskult, wie Freud und Leid stets beisammen liegen, mit der Freude auch das Schmerzgefühl in sich schloss. Die Melancholie sprach sich in der That nicht bloss in dem berühmten Spruche des Silenos (Das beste sei für den Menschen, nicht geboren zu werden, das nächste, früh zu sterben) und in dem heidnischen Allerseelenfeste der Agrianien und Choes aus, sondern fand auch in den Gesängen einen Ausdruck, insofern der Dithyrambos der winterlichen Dionysien, wo die Erde kahl und freudlos dalag, eine mehr wehmütige Stimmung aussprach[2]). Diese Ansicht wäre vortrefflich, wenn die Tragödien von den Anthesterien ausgegangen wären. In Wirklichkeit bestand jedoch zwischen beiden nicht einmal eine Verbindung, sondern die Tragödie hängt gerade mit den grossen Dionysien, den Tagen der allgemeinen Freude, wo die Natur aus langem Schlafe zu neuem Leben erwacht, zusammen. Also wird Aristoteles dennoch Recht behalten. Die edle Schwermut der Tragödie ist nicht der Volksseele nachgefühlt, sondern das eigene Empfinden weihevoller Dichter. Die Redensart οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον konnte, wenn die Sprichwörtersammler Glauben verdienen, die Enkel an die Opposition gemahnen, mit welcher solche Veredler des Volksgeschmackes anfangs zu kämpfen hatten. Wenn von jenen dieser Ruhmestitel Thespis eingeräumt wird[3]), begehen sie freilich einen Anachronismus. Einige dachten statt seiner an Choirilos[4]), während Plutarch versichert, dass Phrynichos und Aeschylus die Verfasser der ersten Trauerspiele waren[5]), und

---

1) Suidas u. Θέσπις mit Semos bei Athen. 14, 622 c.

2) Dissen im Kommentar zu Pindar p. 621. 625; Mor. Schmidt diatribe in dithyrambum p. 211; Lübbert de Pindari carminibus dramaticis p. 14 ff.

3) Daher schreibt ihm wahrscheinlich eine Quelle des Suidas die Erfindung der Masken zu.

4) Suidas sagt wenigstens, er habe nach einigen die Masken und die tragische Kleidung eingeführt, nämlich an Stelle des Satyrkostümes.

5) Quaest. symp. 1, 1, 5 Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων; verballhornt von Quintilian. 10, 1, 66.

um die Verwirrung zu vollenden, schreibt Suidas Pratinas die frühesten Satyrstücke zu. Diese Ansichten richteten sich offenbar danach, wie der betreffende Gewährsmann über die Echtheit der voräschyleischen Dramen dachte; strenge Kritiker haben, wie es scheint, keine älteren Satyrspiele als von Pratinas und kein älteres Trauerspiel als von der Hand des Phrynichos anerkannt.

Sicherlich war der Athener Phrynichos[1]) der einzige der vor Aeschylus auftretenden Dichter, welcher auch in der klassischen Zeit noch als wirklicher Tragiker anerkannt und bühnenfähig war[2]). Als er das erste Mal seinen Namen in die Liste der Sieger eintragen lassen durfte[3]), hatte Athen eben durch den Sturz des Hippias und die daran sich reihenden Verfassungskämpfe eine so schwere Krisis durchgemacht, dass die Bürger, auf welche ohnehin die Neuordnung des Staates einen reifenden Einfluss ausübte, auch für einen ernsteren Genuss und ein edleres Vergnügen Sinn haben mochten. Doch einmal mutete der Dichter ihnen zu viel zu: Als er die Zerstörung von Milet (494) vorführte, erzielte er den verhängnisvollen Erfolg, dass alle Zuschauer in bittere Thränen ausbrachen, worauf Phrynichos in Strafe genommen wurde, weil — die Motivierung ist sehr interessant — er häusliches Leid in Erinnerung gebracht habe[4]). Indes hatte der Dichter die Gunst

1) C. J. Hoffmann Jahns Archiv 1833 S. 40ff. Suidas unterscheidet irrtümlich (Bentley diss. upon Phalaris p. 259ff. = 283ff. Wagner) zwei Tragiker Phrynichos; aus Athen Schol. Aristoph. Thesm. 164; Sohn des Melanthas (Suidas 2.); die angeblichen Vaternamen Polyphradmon (Pausanias 10, 31, 4. Schol. Aristoph. Av. 749) und Chorokles (Suidas) sind von Söhnen des Dichters entlehnt; Minyros (Suidas) rührt von einem Komiker her, wie Aristophanes Vesp. 219 das Wort μινυρίζοντες auf seine Chorlieder anwendet.

2) Vgl. z. B. Aristoph. Thesm. 166. Nach V. 165 war er ein schöner elegant gekleideter Mann. In den Fröschen V. 910 wird er als der bedeutendste Vorgänger des Aeschylus genannt.

3) Suidas sagt, er habe in der 67. Olympiade gesiegt.

4) Herod. 6, 21 (ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήϊα κακά). Kallisthenes bei Strab. 14, 635. Die andere Anekdote bei Aelian. var. hist. 3, 8 (woraus πυρρίχαι Suid. 2. geschöpft ist) ist dagegen von einem erfunden, der von einem Feldherrn Phrynichos las, worauf er die vermeintliche Ernennung damit motivierte, dass er in einer Tragödie die Lieder der Kriegstänzer so kriegerisch komponiert habe, aber jener war von dem Dichter verschieden und starb erst Ol. 92, 2 (Thucyd. 8, 50f.).

des Publikums damit nicht für immer verloren; denn noch 476 (Ol. 75,4), in dem Jahre, wo die griechische Bundesflotte zum Angriffskrieg aussegelte, gewann Phrynichos, dem Themistokles als Choreg zur Seite stand, den Sieg[1]. Zwölf Jahre später ist bereits der Sohn Polyphradmon an seiner Stelle in den Wettkampf eingetreten[2]; einen anderen hiess Phrynichos zum Gedächtnisse seines eigenen Ruhmes Chorokles und dessen Sohn Phrynichos widmete sich wenigstens als Schauspieler der Bühne[3].

In den Tragödien des Phrynichos überwogen die Chorgesänge, und so fiel, weil er vor allem auf die Mannigfaltigkeit derselben bedacht sein musste, der Schwerpunkt seiner Thätigkeit mehr auf die Lyrik als das Dramatische[4]; hat er sich doch auch selbständig in der Dichtung von Päanen versucht[5]. Aristophanes spottet über den kläglichen an Vogelstimmen erinnernden Ton der Gesänge[6], obgleich er sich der höflichsten Ausdrücke bedient, weil es zu seiner Zeit noch Verehrer derselben gab[7]. Jambische Tetrameter und Jonici a minore waren Phrynichos' Lieblingsmasse[8]. Neben der Musik bemühte er sich viel um die Tanzbewegungen des Chors und rühmte in einem Gedichte selbst, dass er so zahlreiche Tanzfiguren wisse, als eine Sturmnacht im Meere Wellen erregt[9]. Worin jedoch

---

1) Inschrift bei Plutarch. Themist. 5.

2) Suidas s. v. Argum. Aeschyl. Sept.; CIA. II 977a 3 ist der Name Πολυφράσμων geschrieben.

3) Schol. Aristoph. Av. 749; dieser Stammbaum ist allerdings nicht ausdrücklich überliefert.

4) Aristot. problem. 19, 31.

5) Timaios bei Athen. 6, 250b; oder ist etwa der Name des Tynnichos (S. 127) herzustellen?

6) Aristoph. Vesp. 219 f. μινυρίζοντες μέλη ἀρχαιοσιδωνο-φρυνιχ-ήρατα. Av. 749—51 vom Vogelsang ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν ἀεὶ φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν.

7) Z. B. scheint das Einzugslied der Phönikerinnen beliebt gewesen zu sein (s. Hesych. u. γλυκερῷ Σιδονίῳ aus einem Komiker).

8) Nach Suidas von ihm erfunden; die Parodie Aristoph. Vesp. 230ff. ist in jambischen Tetrametern. Ein Metrum war nach ihm benannt (Servius, Keil IV. p. 464, 23).

9) Plutarch. quaest. symp. 8, 9, 3; vgl. Athen. 1, 22a. Bentley diss. upon Phalaris p. 267 (289 f.) deutet den Spott πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ (Aristoph. Vesp. 1490), den Aelian. var. hist. 13, 17 auf den Tragiker bezieht, mit Bezug darauf; das richtige sah Nauck zu fr. 16 p. 561.

seine Verdienste um das eigentliche Drama bestanden, wird nicht berichtet, abgesehen davon, dass der Dichter Frauenmasken einführte [1]), was soviel heisst wie dass er zuerst Frauen auftreten liess.

Die Titel der neun später noch bekannten Stücke gewähren einen lehrreichen Einblick in die Stoffwahl des Dichters. „Die Einnahme von Milet" und „die Phönikerinnen" waren mit kühnem Griffe der Zeitgeschichte entnommen; jenes Stück zog dem Dichter die erwähnte Strafe zu, das zweite fasste die persische Niederlage von einem ähnlichen Standpunkt wie Aeschylus' „Perser" auf; nur liess Phrynichos die Niederlage schon bei Anfang des Stückes, wo ein Eunuch für die königlichen Räte die Stühle herrichtete, bekannt sein [2]). Den ganzen Rest des Stückes werden Klagelieder, teils von den persischen Ratsherrn, teils von sidonischen Palastdienerinnen gesungen, ausgefüllt haben; der Titel des Dramas setzt nämlich mindestens zwei verschiedene Chöre voraus [3]). Im übrigen können wir über die Neuerungen des Aeschylus nichts wissen; denn dass Phrynichos im Jahre 476 durch das Los Themistokles zum Choregen erhielt, berechtigt nicht einmal, eine politische Verbindung zwischen beiden vorauszusetzen, geschweige denn die „Phönikerinen" samt den „Persern" zu Tendenzstücken zu stempeln [4]). Von den anderen Tragödien bezieht sich die einzige „Erigone" auf die Dionysossagen. Dagegen bemerkt man eine deutliche Vorliebe für alles Wunderbare: Die Verwandlung des „Aktaion", die Auferstehung der „Alkestis", den Tod des Meleagros durch das zauberkräftige Holzscheit (in den „Frauen von

---

1) Suidas.

2) Glaukos im Argument der Perser.

3) Φοίνισσαι Athen. 14, 635c. Glaukos a. O.; Δίκαιοι [ἢ Πέρσαι, von Aeschylus entlehnt, wie Blomfield sah] ἢ σύνθωκοι (nur zwei verschiedene Titel des Staatsrates) Suidas; Wieland attisches Museum IV S. 10 erkannte die Identität der Stücke. Droysen Kieler Studien 1841 S. 43 ff. nimmt einen dritten Chor von Persern an.

4) So meinte schon Bentley diss. upon the epistles of Phalaris p. 257 (281); vgl. ausser den von den äschyleischen Persern handelnden Schriften Heinr. Brentano über die Perser des Aeschylus mit Vergleichung der Phönissen des Ph., Diss. von München 1832; K. O. Müller Jahns Archiv 3, 637 ff. und ind. lect. Gött. 1835/6; Joh. Gust. Droysen Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie, Kiel 1841 (Kieler Studien).

Pleuron[1]) dargestellt). Einen ähnlichen Reiz übt das Fremdartige ferner Länder auf das Gemüt aus; so hängen denn ebenfalls drei Tragödien mit dem geheimnisvollen dunklen Weltteile zusammen: „Andromeda", „Antaios oder die Libyer" und „die Töchter des Danaos", von denen „die Aegypter" schwerlich verschieden waren. Dürfen wir nicht den Schluss wagen, dass die frühesten Tragiker Griechenlands, Aeschylus nicht ausgenommen, auf die Erzielung starker Effekte hinarbeiteten? Die vergleichende Literaturgeschichte könnte dieselbe Erscheinung auf den Bühnen aller europäischen Völker nachweisen. Ueberhaupt ist das Einfache und Natürliche in der Literatur nie das Ursprüngliche, sondern es wird erst nach vielen Versuchen und häufigem Misslingen von begnadeten Talenten entdeckt.

Aristoteles' Poetik enthält, ohne Phrynichos' Namen zu erwähnen, so manche wertvolle Andeutung über die erste historische Periode, wenn wir so sagen dürfen, der griechischen Tragödie. Danach stand dem Chor ein einziger Schauspieler und zwar der Dichter in eigener Person gegenüber, infolge wovon ein Gespräch nur zwischen dem Chor und diesem einen geführt werden konnte und der Chor nach dessen Abgange, während er sich zu einer neuen Rolle umkleidete, singen musste. Das Versmass der natürlich wenig umfangreichen Dialogpartien war noch nicht der Jambus, sondern der trochäische Tetrameter[2]), welcher als lebhaftes Tanzmetrum in Wahrheit dem Satyrspiel zukam; darum begann schon Phrynichos ihm den jambischen Trimeter entgegenzusetzen[3]). Der Kreis der behandelten Stoffe war weit grösser als später, wo man sich hauptsächlich auf die Schicksale einiger Fürstenhäuser beschränkte[4]); wussten doch Phrynichos und seine Zeitgenossen weder von dem Aufbau einer tragischen Handlung noch von der Peripetie etwas, so dass ihnen jeder Stoff dramatisierbar schien. Viele Mühe kostete ihnen dies ja nicht: Die Handlung war dürftig

1) Πλευρώνιαι Pausan. 10, 31, 4.

2) C. 4 p. 1449 a 21.

3) Bei Suidas u. Φρύνιχος ist εὑρετὴς τριμέτρου ἐγένετο zu lesen, wie Fr. 5. 9. 12. 16. 19 zeigen (Stahl de tragoediae primordiis p. 6 A.).

4) C. 13 p. 1453 a 17 ff.

und bestand aus wenigen Scenen[1]), trotzdem wurden diese ohne Kunst zusammengefügt[2]) und nicht einmal die Einheit der Zeit fand Beachtung[3]), sei es, dass der Dichter innerhalb des gleichen Stückes die zeitliche Kontinuität ausser Augen setzte, wofür die zwei gleichberechtigten Chöre der „Phönikerinen“ sprechen dürften, oder dass er sie durch Anwendung der Trilogie, worüber wir im nächsten Kapitel handeln werden, umging.

Auf dieser bescheidenen Grundlage errichteten die Meister der Tragödie ihr allbewundertes Gebäude. Jeden der drei Klassiker für sich abgeschlossen zu betrachten, erlaubt weder die historische Methode, noch gestattet es die lückenhafte Ueberlieferung. Der Betrachtung der Dichterindividuen möge vielmehr eine Schilderung der antiken Tragödie vorhergehen, in welcher ihr innerer Bau mit den ihn bedingenden äusseren Verhältnissen in Beziehung gesetzt werden soll.

---

1) C. 4 p. 1449 a 19 f. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν . . . . μεταβαλεῖν, dann ist Z. 28 ἐπεισοδίων πλήθη zu erwägen.

2) C. 6 p. 1450 a 35 ff.

3) C. 5 p. 1449 b 15.

VI. Kapitel.

Technik der Tragödie.

Spieltage; Preiskonkurrenz; das Publikum; der Dichter und seine Zeit. Die Stoffe und ihre Behandlung; die auftretenden Personen und ihre Charaktere; der Dialog; Charakteristik der Handlung: Peripetie und tragische Ironie; Schluss, Intriguen und Spannung; Familienscenen (Liebe); Unglück; Realismus und stürmische Scenen; Wunderbares und Prunk. Exposition, Prolog und Schluss, deus ex machina und die Moral des Stückes. Der Chor: Historisches; Zahl; Verhältnis zur Handlung; Ort und Aufstellung; Einheitlichkeit; Gesang, Musik, Arten der Lieder, Tanz und Gestikulation, Dialekt. Folgen des Chors: Versmaass des Dialoges und Responsion; Singen der Schauspieler; die tragische Sprache; Ort der Handlung; Einheit des Ortes und die Botenerzählungen; die Einheit der Zeit und die Trilogien; Monologe und vertrauliche Scenen; Sceneneinteilung; Ankündigung des Auftretens und des Schlusses; Zurücktreten des Chors; Vielseitigkeit der Dichter; Regelmässigkeit der Tragödie; das Erhaltene.

Ueber die Technik des griechischen Dramas ist keine zusammenfassende Schrift vorhanden. Dagegen findet man zahlreiche Bemerkungen zerstreut in allgemeinen Schriften wie Lessings hamburgischer Dramaturgie, Goethe und Schillers Briefwechsel, Schillers ästhetischen Abhandlungen (besonders „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Ueber die tragische Kunst“), Manso über einige Verschiedenheiten in dem griechischen und deutschen Trauerspiel (Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste II 2, 229ff.), Solger Wiener Jahrbuch 7, 91 ff. = Nachgel. Schriften 2, 513ff., Süvern über Schillers Wallenstein in Beziehung auf die griech. Tragödie, Berlin 1800 und über den historischen Charakter des Dramas, Abhandl. der Berliner Akad. 1825, W. Wackernagel über die dramatische Poesie, Basel 1838, Rob. Hamerling über die Grundideen der griechischen Tragödie, Progr. v. Graz 1854, Gust. Freytag die Technik des Dramas, Lpg. 1863. [2]1872, Sigm. Günther Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt, Berlin 1885 u. A., ferner in den an Aristoteles' Poetik anknüpfenden Abhandlungen und den S. 133 f. aufgeführten Büchern.

Das Bühnenwesen behandeln im allgemeinen A. W. Schlegel über die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele, Werke V S. 253 ff., C. A. Böttiger opuscula ed. Sillig, Dresden 1837 p. 284—362, Gottl. K. W. Schneider das attische Theaterwesen, Weimar 1835, K. Ed. Geppert, die altgriechische Bühne, Lpg. 1843 (mit 6 Tafeln), Aug. Witzschel die tragische Bühne zu Athen, Jena 1847, Friedr. Wieseler Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern, Göttingen 1851 (mit 11 Tafeln), ders. in Ersch u. Grubers Encykl. Sektion I Bd. 83 S. 159 ff. mit Tafel, de difficilioribus quibusdam Pollucis aliorumque scriptorum veterum locis ad rem scaenicam spectantibus, Progr. der Univ. Göttingen 1866, A. Schönborn die Skene der Hellenen, Lpg. 1858, L. Lohde die Skene der Alten, Winckelmannsprogr. Berlin 1860, Otto Benndorf Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters, Wien 1876, separat aus Ztsch. f. österreich. Gymn. 26, 1 ff. 83 ff. 579 ff. 731 ff., Jul. Sommerbrodt scaenica collecta, Berlin 1876 mit 1 Tafel, Hilding Andersson quaestiones scenicae, Diss. v. Lund 1878, Sammelwerk: Albert Müller die griechischen Bühnenaltertümer, Freiburg 1886 (K. Fr. Hermanns Lehrbuch der griechischen Antiquitäten, Bd. III. 2. Abteilung der Neubearbeitung).

Die Aufführung einer neuen Tragödie war in Athen eine Angelegenheit des Staates, die, wie alles mit dem städtischen Dionysosfest zusammenhängende, dem höchsten Beamten der Republik anvertraut war und Verordnungen, die das Volk selbst getroffen hatte und überwachte, unterlag, so dass jede nennenswerte Abänderung einen ausdrücklichen Volksbeschluss zur Bedingung hatte.

In erster Linie waren die Spieltage bestimmt geregelt[1]. Weil das Drama ursprünglich zu Ehren des Dionysos eingesetzt war, blieb es in Athen stets auf Dionysosfeste beschränkt, wie man im Mittelalter die religiösen Schauspiele an den kirchlichen Hauptfesten spielte, und zwar fanden Aufführungen neuer Tragödien im fünften Jahrhundert nur einmal des Jahres an dem Hauptfeste des Gottes, den städtischen Dionysien statt, bis während des peloponnesischen Krieges auch an den Lenäen ein Agon für einzelne Tragödien eingerichtet wurde[2]; bei einem

1) M. Schmerl quibus Atheniensium diebus festis fabulae in scaenam commissae sint, Diss. v. Breslau 1879; die Schriften über die Dionysosfeste verzeichnet A. Müller a. O. S. 309 A. 1, s. besonders Böckh vom Unterschiede der attischen Lenäen, Anthesterien und ländlichen Dionysien, Abh. der Berl. Akad. 1816—17.

2) Athen. 5, 217 a. Volksbeschluss bei Demosth. 21, 10; der Tyrann Dionysios siegte dort Ol. 103, 2, dann Aphareus, der Adoptivsohn des Isokrates Ps. Plut. vit. Isocr. p. 839 d. Daher ist bei dem jüngeren Euripides

solchen errang Agathon seinen von Plato verewigten Sieg und vielleicht stand Sophokles an der Spitze der Siegerliste der Lenäen[1]. Die Wiederaufführung günstig aufgenommener Stücke war den ländlichen Dionysien und damit den einzelnen Gemeinden anheimgestellt[2], die denn zu diesem Zweck mit den Dichtern und später mit den Schauspielern erster Klasse, weil diese auch den Regisseur und Theaterdirektor machten, sich in Verbindung setzten und, wenn es ihre Mittel erlaubten, sogar stehende Theater errichteten; natürlich gingen dabei die reichen Hafenorte, weil das internationale Schiffervolk sein Vergnügen möglichst bequem haben wollte, mit gutem Beispiele voran[3]. Erst viel später, als kein neuer Klassiker mehr auftrat, nahm sich der Staat um die Wiederholung an und liess bei den grossen Dionysien auch alte Stücke zu, während er vorher nur

---

406 oder 405 ausdrücklich bemerkt, er habe ἐν ἄστει gesiegt (Schol. Aristoph. Ran. 67); vgl. auch Sannyrion fr. 2 bei Athen. 12, 551c Μέλητον τὸν ἀπὸ Ληναίου νεκρόν; von einem Wettkampf der Schauspieler spricht Schol. Aeschin. 2, 15. Ueber jene Frage handeln in verschiedenem Sinne E. Bruhn Jahrbb. f. Phil. Suppl. 15, 318 ff. und U. v. Wilamowitz Hermes 21, 614 f. A. 3 — Madvig kleine philol. Schriften S. 436 ff., U. Köhler Mittheil. des deutschen Instituts in Athen 3, 133, Schmerl a. O. S. 10 f.

1) Dies scheint mir die ungesuchteste Erklärung der bekannten Worte des Suidas u. Σοφοκλῆς: ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι (anders Böckh ind. schol. hib. Berlin 1861 = kleine Schriften 4, 505 ff.). Aristoteles verzeichnete auch diese Siege (S. 129).

2) Rohde Rhein. Mus. 38, 288 f., Haussoulier la vie municipale en Attique, Paris 1884 p. 164 f.; vgl. Demosth. 18, 262.

3) Peiraieus (zuerst Xenoph. Hell. 2, 4, 32 erwähnt), s. A. Müller S. 107 A. 5; Munichia (zuerst Thucyd. 8, 93), s. Müller a. O.; Salamis CIA. II 469. 470. 594 Z. 30 ff.; Eleusis CIA. II 574, 6. Dittenberger sylloge 345, 10 f. (Mitte des 4. Jahrh.), s. A. Müller S. 106, 4; Aixone CIA. II 579. 585; in Thorikos ist das eigenartige Theater noch erhalten (Bursian Geogr. v. Griechenl. I 353, Lolling Bädekers Griechenland S. 117 f. Peltz Archäol. Ztg. 1878 S. 29, abgebildet Dodwell views pl. 23) und wurde kürzlich von der „amerikanischen Schule" blossgelegt. In Kollytos (Demosth. 18, 180. Aeschin. 1, 157) und Phlya (Isae. 8, 15 f.) brauchen keine stehenden Theater gewesen zu sein. Auf eine Mehrzahl von Theatern geht Aristoph. Thesmoph. 390. Der reiche Piräusgau scheint auch für neue Stücke Preise ausgesetzt zu haben, sonst wäre die ausgezeichnete Nennung seiner Trauerspiele CIA. II 589, 28 f. 164 und im Dekret des Euegoros Dem. 21, 10 schwer erklärlich; Aelian. hist. an. 2, 13 ist nicht gänzlich falsch, sondern, wie CIA. II 470, 58 zeigen dürfte, ein Anachronismus.

mit den Stücken des Aeschylus zu dessen besonderer Ehrung eine Ausnahme gemacht wurde[1]). Die Wiederholung war aber, seitdem Athen überhaupt ein wirkliches Drama besass, herkömmlich; denn schon bei dem unseligen Stücke des Phrynichos wurde ein ausdrückliches Verbot der Wiederaufführung für notwendig befunden[2]).

Die Athener kannten also nur Festspiele und durchaus keine Theatersaison; denn auch wenn das lau gewordene Volk sich um den religiösen Zusammenhang der Tragödie und der Dionysosfeiertage nicht hätte kümmern wollen, würden jedenfalls die äusseren Verhältnisse im Wege gestanden sein. Wie in der Einleitung gesagt ist, gab es vor der Schlacht von Chaironeia in Athen kein stehendes Theater. Da wollten nun die Tausende der von allen Enden Attikas herbeigepilgerten und über das Meer gekommenen Zuschauer Sitzplätze und die Schauspieler brauchten eine hölzerne Bühne[3]), ausserdem Räumlichkeiten für sich und für die Theaterrequisiten, wozu dann die immer kompliziertere Scenerie[4]) trat. Es war jedesmal eine neue Bühnenwand, jedesmal die drehbaren Seitenkoulissen zu errichten und überdies mit Dekorationen zu versehen. Wer wollte freilich die Bühne der klassischen Zeit eingehend zu schildern wagen? Die Tragödien ersetzen den Mangel eingehender Ueberlieferung nicht genügend, weil der Leser nicht wissen kann, was der Zuschauer mit eigenen Augen sah oder sich vorstellen sollte. Ein Zeitgenosse der ausgebildeten raffinierten Dekorationsmalerei kann sich kaum in die Lage der älteren Tragiker hineindenken. Die jetzt auch einem Gehilfen geläufigen Regeln der optischen Perspektive waren damals von Anaxagoras und Demokrit, den grössten Gelehrten des Zeitalters, kaum erst entdeckt[5]);

1) Seitdem erhielten in den sogenannten Ehrendekreten die Dionysien den Beisatz τραγῳδοῖς τῷ καινῷ ἀγῶνι oder τραγῳδοῖς καινοῖς (Köhler Mittheil. des Inst. in Athen 3, 133).

2) Herod. 6, 21.

3) Hesych. u. σκηνή. Dazu stimmen die Reste des alten Theaters in Athen und im Piräus (A. Müller S. 23 A. 2. 415). Dieses Brettergerüst hiess ὀκρίβας (Plat. conviv. 194 b ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν u. A., s. A. Müller S. 53 A. 2).

4) Wörmann die Landschaft in der Kunst der Alten, München 1876 S. 173 ff.; Alb. Müller S. 110 ff.

5) Vitruv. 7 praef. 11.

so konnte erst Sophokles ihre Forschungen für die Scenerie verwerten [1]). Bemalte Leinwand und kunstvolle Gobelins gewährten jetzt einen prunkvollen Anblick [2]), obschon derselbe von unserer auf Illusion ausgehenden Manier soweit als möglich abstand; zeigen doch die klassischen Kunstwerke, wie gleichgiltig die Griechen gegen das Detail und den Hintergrund waren. Man verstand übrigens schon damals mit gemalten Prospekten plastische Dekoration zu verbinden [3]): Die Paläste müssen in verschiedenen Stücken feste flache Dächer, wo nach der Sitte der Levante Personen sich aufhalten konnten, gehabt haben [4]); der blinde Oedipus findet einen Felsensitz und verbirgt sich zwischen den Bäumen des Eumenidenhaines; Prometheus und Andromeda waren an einen Felsen gefesselt; wie Neoptolemos zur Höhle des Philoktet emporstieg, so sprach Euadne auf einem das Gebäude überragenden Hügel, von wo sie sich in den Scheiterhaufen stürzte. Die griechischen Künstler waren durch die bemalten Giebelreliefs auf solche Arbeiten eingeschult. Rechnet man dazu noch die üblichen Altäre und Statuen [5]), ferner den keineswegs unbedeutenden Maschinenapparat [6]), so kann man die unendliche Mühe, welche durch eine Vorstellung verursacht wurde, ahnen.

Wenn man sie aber einmal aufwendete, wollten die Athener gleich den Menschen des Mittelalters, um ferner liegende Parallelen bei Seite zu lassen, die seltene Ergötzung ausgiebig geniessen, weshalb sie von den fünf Tagen der grossen Dionysien der Tragödie drei volle Vormittage zuwiesen [7]), ja, als im vierten

---

1) Aristot. poet. 4; dagegen müssen natürlich Vitruv. a. O. und Vita Aeschyli Z. 74 f. W., welche die Erfindung schon in Aeschylus' Zeit verlegen, zurückstehen.

2) Vgl. Antiphanes bei Athen. 13, 587 b und Phot. Suid. u. Νάννιον. Anon. de com. 8, 33. Pollux 4, 131. Donatus de comoedia p. 12, 3 f. aulaea quoque in scaena intexta sternuntur.

3) A. Müller S. 139 ff.

4) So im Agamemnon, Orestes und Phönikerinen.

5) A. Müller S. 137 f.

6) Pollux 4, 127—132.

7) Aug. Mommsen Heortologie S. 387 ff. Sauppe Ber. d. sächs. Ges. der Wiss. 1855 S. 16 ff. Usener Symbola philol. Bonn. p. 583 ff.; Vormittags Aristoph. Av. 785 ff. (s. O. Ribbeck Rhein. Mus. 24, 133 f.).

Jahrhundert das Fest verlängert wurde, die Zahl der Spieltage auf wahrscheinlich fünf erhöhten [1]).

Da die Zahl der Spieltage und der Choregen gesetzlich festgelegt war, hatte der Staat demzufolge die Zahl der Konkurrenten entsprechend eingeschränkt. In der Zeit der höchsten Blüte wurden nicht mehr als drei zugelassen [2]), während im vierten Jahrhundert wahrscheinlich fünf um die ausgesetzten Preise kämpften [3]); doch scheinen dies Maximalzahlen gewesen zu sein und es konnten statt drei auch nur zwei auftreten [4]). Da sich aber in der Regel viel mehr zur Ehre, auf der ersten Bühne Griechenlands zu erscheinen, drängten, entschied der Archon über die Zulassung der Kandidaten [5]). Ein trefflicher Archon konnte nun freilich ein schlechter Kritiker sein und so kam es vor, dass Sophokles zu Gunsten eines obskuren Gnesippos zurückgesetzt wurde und einmal, als das Publikum Aeschylus erwartete, ein Theognis auftrat [6]). Solche persönliche Bevorzugungen und Rancünen wurden durch das hohe Honorar [7]) nur verschärft; aber der Archon war höchstens den Komikern für sein Urteil verantwortlich, denn der kurze Zeit vor dem Feste, an der den 8. Elaphebolion stattfindenden Asklepiosfeier abgehaltene Proagon ohne Masken und Kostüme, entsprach nicht etwa einer ersten Konkurrenz, sondern eher unserer Leseprobe; er fand vor dem Archon und einigem Publikum im Odeon

---

1) Mindestens vier Philochoros bei Plutarch. an seni ger. 3; es sind die Fünfzahl der Konkurrenten (s. u.) und die (zuerst beim „Plutos" nachweisbare) gleiche Zahl der Komödien damit zu verbinden. Usener Symbol. philol. Bonn. in hon. Ritsch. II p. 583 ff. nimmt für die verlängerten Dionysien 11.—16. Elaphebolion an; aus Plaut. Pseudolus 321 (309) sind sechs Tage freilich nicht sicher zu erschliessen (s. Lorenz zur Stelle).

2) Argum. Aesch. Sept.; Arg. Eurip. Hippol. Med.

3) Isaeus 5, 36 τέταρτος ἐγένετο τραγῳδοῖς καὶ πυρριχισταῖς ὕστατος; s. A. 1.

4) Bei Arg. Eurip. Alcest. und Aelian. var. hist. 2, 8 könnte man annehmen, dass sie den Dritten aus Gleichgiltigkeit übergingen; aber nach CIA. II 972 traten 419 und 418 nur je zwei in den Wettkampf ein (U. Köhler bezieht die Inschrift auf die Lenäen).

5) Χορὸν αἰτεῖν Aristoph. Eq. 513; vgl. Plat. rep. 2, 383 c mit Scholien (= Suidas u. χορὸν δίδωμι, vgl. Cohn Jahrbb. Suppl. 13, 812).

6) Kratinos fr. 15 K. bei Athen. 14, 638 f; Aristoph. Acharn. 10.

7) Plato Laches 183 a; vgl. Madvig kleine philol. Schriften S. 449 ff.

statt [1]); doch die Entscheidung des Regierungskommissärs war schon viel früher gefallen, als er den für das laufende Jahr zur Choregie herangezogenen Bürgern die Dichter durch das Los zuwies [2]).

Der athenische Staat hatte also die Produktion der Tragödien gewissermassen monopolisiert und mit weiser Mässigung das Interesse des Volkes auf einige Tage des Jahres koncentriert. Unter solchen Umständen fällt es nicht auf, wenn das ganze Land über den seltenen Genuss wie über die wichtigste Staatsangelegenheit in Aufregung war [3]). Die Athener machten sich schon vor Tagesanbruch nach dem Theater auf und rauften nötigenfalls um einen guten Platz [4]); das lebhafte Volk hatte sogar so viel Geduld, mehrere Tage hintereinander vom frühen Morgen an bis Mittag ununterbrochen im Theater zu sitzen [5]). Unsere Vorfahren übten allerdings gegenüber den grossen Mysterienspielen eine gleich grosse Geduld und von den Japanesen wird soeben das nämliche berichtet. Statt einem gewählten Kreise verwöhnter Menschen einige Stunden lang die abgestumpften Nerven zu erregen und die ermüdeten Sinne zu reizen, machte die Darstellung neuer Tragödien in Athen den Hauptteil und Glanzpunkt eines grossartigen Volksfestes aus. Ein grosser Teil der Gesamtbevölkerung Attikas und viele schaulustige Fremde, welchen, auch wenn sie nicht durch die Ablieferung der Steuern und die Eröffnung der Gerichte ge-

---

1) Vgl. Aeschin. 3, 67. Plat. leg. 7, 817d. CIA. II 307, auf die Schauspieler bezogen Schol. Aeschin. 3, 67 (ohne Masken und Kostüme). Hesych. Phot. Suid. u. νεμήσεις ὑποκριτῶν. Vgl. Rohde Rhein. Mus. 38, 252 ff. A. Müller S. 363 ff. Zeit: Aeschin. 3, 67; Publikum: τὸν δῆμον Vita Eurip. Z. 42 W., vgl. Terent. Eunuch. prol. 20 ff. Ort: Schol. Aristoph. Vesp. 1109. Schol. Aeschin. 3, 67.

2) Antipho 6, 11; Lipsius Bemerkungen über die dramatische Choregie, Ber. der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1885 S. 412 ff.

3) Plutarch. sympos. 7, 7 a. E. curios. 6. Lex. rhet. Bekk. An. p. 309 u. τραγῳδοῖσι.

4) Schol. Lucian. Tim. 49.

5) Vom frühen Morgon an: Aeschin. 3, 76, vgl. Xenoph. oecon. 3, 7 (von Dithyramben Demosth. 21, 74, von Kitharöden: Plutarch. non posse suav. viv. 13); ohne Pause: Aristoph. Av. 786 ff., sogar während der Zeit des ἄριστον Plutarch. Alex. 72, vgl. Philostrat. vit. soph. 1, 25, 3 a. E. Eunap. fr. 54 p. 37 f. Müller; nach dem ἄριστον: Philochoros bei Athen. 11, 464 f.

nötigt in die Bundeshauptstadt zogen, die eben eröffnete Schifffahrt das Kommen erleichterte, strömten, viele Tausende an der Zahl[1]), nach dem Südabhange der Akropolis; der Bürger wanderte, seitdem die strenge Abschliessung der Frauen gemildert war, mit Weib und Kind in das Theater[2]). Für die Bezahlung seines Platzes hatte er keine Sorge zu tragen; denn seit Perikles bezahlte der Staat dem Erbauer des Theaters (S. 4) für die Eintrittsmarken, welche jeder Besucher umsonst bekam[3]), alljährlich eine beträchtliche Summe, auf dass auch der Arme nicht um eine so edle Ergötzung komme. Der Reiche hatte keinen Vorzug[4]), wenn er nicht zur rechten Zeit kam oder einen unterthänigen Schmeichler, der ihm seinen guten Platz abtrat, fand[5]).

Der politische Charakter der Theaterversammlungen ist bereits S. 6 angemerkt worden; zugleich gab ihnen die Weihe der Tage einen, freilich oberflächlichen, religiösen Anstrich[6]). Das Theater der Tragiker stand auf dem heiligen Grunde des Dionysos, dessen Bild für die Dauer des Festes dorthin verbracht wurde[7]), und war gewöhnlich mit Altären und Götterbildern geziert[8]); den Ehrenplatz nahm vor allen Staatsbeamten der Priester des Gottes ein, umgeben von der ganzen athenischen Priesterschaft[9]), während alles Volk zum Zeichen des hohen

---

1) Plat. sympos. 175 e.

2) Vitruv. 5, 3, 1. Dio Chrysost. 32, 42; Satyros bei Athen. 12, 534c und Vita Aeschyli Z. 50 West. setzen voraus, dass schon im fünften Jahrhundert die Frauen das Theater besuchten, aber Aristoph. Thesm. 395 ff. Av. 793 ff. sprechen dagegen und der Staat zahlte für sie nicht. Erst Plat. leg. 2, 658 cd. Gorg. 502 d bezeugt es. Hat nicht auch Shakespeare unter seinem Publikum die Frauen der besseren Stände höchstens verlarvt gesehen? Knaben: Plat. Gorg. 502 d. Theophr. 9. 30. Vita Aeschyli Z. 50. Pausan. 1, 3, 3.

3) Wieseler de tesseris eburneis osseisque theatralibus I. II. Göttingen 1866; A. Dumont de plumbeis apud Graecos tesseris comm. I. Paris 1870; Benndorf Beiträge S. 36 ff. 41 ff. (mit Tafel); Engel Bulletin de correspond. hellen. 8, 1 ff.; A. Müller S. 299 ff.

4) Demosth. 18, 28 könnte höchstens beweisen, dass die Preise für die den Fremden angewiesenen Plätze verschieden waren.

5) Plutarch. adul. et am. 15.

6) Demosthenes hebt ihn in der Anklage des Meidias geflissentlich hervor.

7) A. Müller S. 367, 1.

8) A. Müller S. 137 f.

9) Die Stühle tragen noch die Titel der Inhaber (A. Müller S. 92 f.).

Festes Kränze auf dem Haupte trug[1]). Die südliche Lebhaftigkeit liess sich dadurch freilich nicht zähmen und nahm ebenso wenig auf die Theaterpolizei[2]) viel Rücksicht. Was gefiel, wurde, sowohl bei offener Scene als am Ende des Stückes, lebhaft beklatscht und belobt[3]). Dem unglücklichen Dichter oder Schauspieler dagegen erging es nicht besser als im modernen Italien: Das Publikum pfiff, schnalzte, trampelte und bewarf die Bühne[4]); versprach sich ein Schauspieler bloss ein wenig oder verfehlte er die richtige Quantität, spottete man Jahre nachher über eine solche Kleinigkeit[5]), wie es Hegelochos passierte, als er γαλῆν ὁρῶ statt γαλήν' ὁρῶ sagte[6]). Von einer Claque verlautet nichts, weil das Publikum zu zahlreich war. Zum Schlusse sprachen vereidigte Vertreter des Volkes das Urteil, wer von den Konkurrenten einen Preis verdiene[7]). Die Durchgefallenen schrien natürlich über Bestechlichkeit[8]). Wie immer man über jener uns überlieferte Urteile denken mag, darin verdienen sie Anerkennung, dass der Ruf eines grossen Namens den günstigen Erfolg durchaus nicht verbürgte, was Aeschylus und Sophokles erfahren mussten. Ausserdem legten die Alten gerade auf das, was wir kaum beurteilen können, das Hauptgewicht, nämlich auf die Chöre, weshalb der Staat nur den Chormeister (διδάσκαλος), aber nicht den Dichter offiziell anerkannte, und sie fällten ja zugleich über die Leistung des Choregen, weil dieser nominell den Preis erhielt, ein Urteil[9]).

So waren die Hörer geartet, deren Beifall der alte Dichter bei Schaffung seines Werkes erhoffte. An dem höchsten und

---

1) Philochoros bei Athen. 11, 464f.

2) ὑπηρέται Demosth. 21, 179. Ueber die Komödie s. u.

3) Plat. rep. 6, 492b, am Schluss: Aristoph. Eq. 547. S. A. Müller S. 305; auch Aelian. var. hist. 2, 13. Plutarch. Cim. 8.

4) E. v. Leutsch Philol. 11, 725. Suppl. 1, 115 A. 239; A. Müller S. 306.

5) Dion. Hal. comp. verb. 11. Cicero parad. 3, 2. de orat. 1, 61, 259. 3, 50, 196. orator 51, 173.

6) Aristoph. Ran. 302 mit Scholien und Schol. Eurip. Or. 279.

7) G. Hermann de quinque judicibus poetarum, Lpz. 1834 (Opuscula VII Nr. 4); Sauppe Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1855 S. 16 ff.; W. Helbig Ztsch. f. Gymnasialw. 16, 97 ff.; E. Petersen über die Preisrichter der grossen Dionysien zu Athen, Dorpat 1878.

8) Aristoph. Av. 1105. Demosth. 21, 5. 18.

9) Darauf zielt Isae. 5, 36.

heitersten Feste des attischen Jahres wollten die Leute Politik und Gelderwerb vergessen und sich unterhalten. Für den Scherz hatte ihnen die Komödie, für das wunderbar Erhabene die Tragödie zu sorgen und dies erreichte letztere dadurch, dass sie ihnen eine andere Welt aufthat, die ihnen doch nicht fremd erschien. Mochten die Republikaner die Monarchie im wirklichen Leben verabscheuen, sie freuten sich, wenn Könige und Heroen vor ihren Augen agierten, ihnen wohlbekannt und gewissermassen vertraut, weil die Heldenzeit das erste war, was die Jugend kennen lernte, und doch der Wirklichkeit zu sehr entrückt, als dass das ärgste sie betreffende Leid das Herz der Zuschauer mit einem wahren Schmerze erschüttert hätte.

Die Tragödie der Alten empfing ihre Eigentümlichkeit nicht von einem traurigen Schlusse, sondern davon, dass sie rührende und erschütternde Ereignisse der Heroenzeit vor Augen führte, um dadurch echt menschliche Empfindungen, Schauder vor dem Furchtbaren und Mitleid mit den Leidenden zu wecken [1]. Diese Wirkung erzielten wahre Dichter und Schauspieler bei den leicht erregbaren Zuhörern ohne Mühe; es kam in Athen wie in Rom oft vor, dass sie weinten und schluchzten [2], wozu sich der Gebildete der Neuzeit nicht leicht herablässt. Doch die Thränen, welche das Geschick eines vor Jahrhunderten verschollenen Königshauses den Hellenen entlockte, waren nicht schmerzlich, sondern eine Erleichterung, wie denn die Empfindung des Mitleides zu den angenehmen gehört [3].

---

1) Plat. Phaedr. 268c ῥήσεις ..... οἰκτρὰς καὶ τοὐναντίον αὖ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικάς. Aristot. poet. 6 δι' ἐλέου καὶ φόβου u. ö. (was er unter φόβος versteht, erhellt aus c. 13 p. 1453a 5 und ἔλεος erörtert er rhetor. 2, 8 p. 1385b 11 ff.). Quintil. 11, 3, 5. Plutarch. symp. 7, 8, 3. Anon. de com. IV 6. XI 1, vgl. VIII 13.

2) Xenoph. sympos. 3, 11. Isocr. paneg. 168. Aeschin. 3, 153. Plutarch. de se ipsum laud. 17. Alexand. virt. seu fort. 2, 1. Pelopid. 29 (vgl. Aelian. var. hist. 14, 40). Lucian. Anach. 23. Tox. 9. Quintil. 11, 3, 5.

3) Diese Beobachtung führte Aristoteles, als er nach Philosophenart den moralischen Nutzen des Dramas erforschte, auf die vielberufene Lehre von der Katharsis, welche wir den Geschichtsschreibern der Philosophie und den Apologeten des Theaters überlassen; deutlicher drückt sich Plutarch aus (quaest. symp. 3, 8, 2 a. E.): ἡ θρηνῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω κατὰ

Als Phrynichos durch seine Schilderung des Falles von Milet die Athener in einen wirklichen herzbewegenden Schmerz versetzte, musste er es schwer büssen (S. 143). Darum hat nie wieder ein Dichter der klassischen Zeit ein historisches Drama in unserem Sinne gewagt[1]). Die zwei Perserdramen, die „Phönikerinen" des Phrynichos und Aeschylus' „Perser" spielen aus dem nämlichen Grunde nicht in Griechenland selbst, sondern in der Ferne, gewissermassen auf neutralem Boden. Nicht einmal Gelegenheitsdichtungen, wie die „Aetnäerinen" des Aeschylus oder der euripideische „Archelaos", haben sich der allgemeinen Regel entzogen[2]). Stand es etwa auf dem Gebiete der zeichnenden Künste anders? Die unabhängigen Künstler — ich meine, wenn sie keinen offiziellen Auftrag zu einem Historiengemälde hatten — entnahmen vor der Zeit Alexanders des Grossen, wo der irdische Herrscher alle Rechte des Gottes zu beanspruchen begann, die Motive sämtlicher dargestellter Handlungen ausschliesslich der Sagenwelt. Die einzigen Ausnahmen beziehen sich wieder nur auf fremde Länder[3]) und die berühmte Dareiosvase ist aus derselben Anschauungsweise wie jene Perserdramen erwachsen.

Wie der Stoff des gesammten Stückes den noch ungeklärten Kämpfen der Gegenwart nicht entnommen werden durfte, so waren politische Anspielungen ausgeschlossen, weil sie bei der Leidenschaftlichkeit des Volkes einen grellen Misston in die behagliche Feststimmung hineingetragen hätten; durch scharfe Bemerkungen gegen die unredlichen Politiker

---

μικρὸν ἐξαίρει καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν. Vgl. Anon. de comoed. XI. 1. Timokles bei Athen. 6, 223 cd. Im Widerspruch damit zergliedert Augustin. confess. 3, 2 sehr fein die Lust des tragischen Schmerzes. Mark Aurel (comm. 11, 6) meint, durch den Anblick des Unglücks tragischer Helden lerne der Unglückliche sein eigenes Geschick leichter tragen, was bereits der Komiker Timokles (fr. 6 bei Athen. 6, 223 b) scherzhaft vorgetragen hatte. Wie sich die christlichen Theologen den Nutzen dieses Unterrichtsmittels zurecht legten, zeigt Eustathios opuscula p. 88 XIII c. 1—3.

1) O. Ribbeck über einige historische Dramen der Griechen, Rhein. Mus. 30, 145 ff. Alfr. Wagner das historische Drama der Griechen, Halle 1878.

2) „Maussollos" des Theodektes (Gell. 10, 18, 7) kann wie „Archelaos" einen gleichnamigen Ahnen vorgeführt haben.

3) Vgl. z. B. H. Heydemann Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos, Winckelmannsprogr. von Halle 1883 S. 8 ff.

und Maulhelden[1]) oder gegen die verhassten Spartaner fühlte sich ja kein Athener verletzt oder durfte es wenigstens nicht bekennen. Die Alten dachten über die politische Dichtung wie Goethe und ihre Dichter übten, was Lessing vortrefflich in folgende Worte gekleidet hat: „Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg“[2]). Wenn nun der Athener dem Schauspieler einen Sprachfehler, der ihn aus der Illusion riss, nicht nachsah, wie hätte er eine politische Anspielung, wodurch plötzlich das widrige Gezänke der Werktage vor seinem Geiste erschien, aufgenommen? Solche unzeitige Worte wären am ehesten einem Euripides zuzutrauen; aber wer sie geflissentlich aufspürt, verdient von den Dichtern keinen Dank[3]).

Wenn das heitere Fest dem Dichter die poetische Verklärung der Tragödien des täglichen Lebens verbot, fiel es andererseits niemanden ein, diesen durch das fremdartige Kostüm ferner Länder einen künstlichen Reiz zu verleihen. Die Hellenen begnügten sich gesunden Sinnes mit ihren herr-

---

1) Vgl. Böckh trag. princip. cap. 14 und 15; Süvern über einige historische und politische Anspielungen in der alten Tragödie, Abhandl. der Berl. Akad. 1824 (Berlin 1826 S. 1 ff.); A. de Tréverret quae in Attica republica partes a scenicis scriptoribus vulgo defensae fuerint, thèse von Paris 1868.

2) Hamburgische Dramat. 42. Stück (S. 234 Hempel), vgl. Laokoon, Anhang (Hempel) 6, 2.

3) Schon die Alten schoben manchen Stellen eine politische Beziehung unter (z. B. Schol. Eurip. Orest. 772), dann besonders Böckh (s. A. 1), A. L. G. Jacob Sophocleae quaestiones I. Warschau 1821, Süvern s. A. 1, über den historischen Charakter des Dramas, Abh. der Berl. Akad. 1825 (1828 S. 75 ff.) und Uebers. der Sieben gegen Theben; O. Müller Eumeniden S. 115 ff.; Herm. Zirndorfer de chronologia fabularum Euripidearum, Marburg 1839; Henri Weil de tragoediarum Graecarum cum rebus publicis conjunctione, Paris 1845; Heinr. Kolster Sophoclesne interdum ad sui temporis res gestas nos ableget quaeritur, Progr. v. Meldorf 1855; Friedr. Schmalfeld Ztsch. f. d. Gymnasialw. 13 (1859) S. 369 ff.; G. Kotek Historisches in den Trag. des Soph., Pr. v. Linz 1875; Walter Schmidt qua ratione Eur. res sua aetate gestas adhibuerit in Heraclidis potissimum quaeritur, Diss. v. Halle 1881; R. v. Braitenberg die historischen Anspielungen in den Trag. des Soph., Pr. v. Prag-Neustadt 1881. Ablehnend verhalten sich Lehrs popu-

lichen nationalen Sagen, welche ihr volles Interesse in Anspruch nahmen, schon deshalb, weil dort königliche Personen auftraten, welche auch gesinnungstüchtigen Republikanern mehr als Ihresgleichen imponieren [1]). Die Tragiker zogen aus jener Geschmacksrichtung den unermesslichen Vorteil, dass sie den Stoff (ὑπόθεσις) nicht erst aus dem Rohen herauszuarbeiten, nicht erst in eine höhere Sphäre zu versetzen brauchten, weil ihre epischen Vorläufer schon eine poetische Welt daraus geschaffen hatten; denn die ganze Tragödie wurzelte, wie kein denkender Grieche verkannte, in dem nationalen Epos [2]), so dass Aeschylus seine Stücke bescheiden als Abfälle von Homers Tafel bezeichnete [3]).

Dieses Verhältnis hat mit dem zwischen der spätmittelalterlichen Novellistik und den Dramatikern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts obwaltenden eine nicht mehr als oberflächliche Aehnlichkeit; denn das Epos war in Athen allen Zuschauern von der Schule her und durch öffentliche Deklamationen vollkommen geläufig. Infolge dessen fiel jedwede romanhafte Spannung von vornherein weg, im Gegenteil war das Publikum an das Alte so gewöhnt, dass die jüngeren Tragiker die nämlichen Stoffe wie ihre Vorgänger behandeln durften; wenn nur ein wichtiges neues Motiv hineingebracht wurde, sprach kein Mensch von Plagiat [4]). Auf diese Weise

---

läre Aufsätze aus dem Altertum S. ²71 und Victor Gützlaff quaestionum de tragicis res gestas sui temporis respicientibus epicrisis, Diss. v. Königsberg, Halle 1865, auch Mommsen römische Geschichte I ⁶909.

1) Vgl. Synesius de regno c. 3 (col. 1060 b Migne). Antik gedacht ist, was Schiller sagt: „Was kann denn dieser Misère grosses begegnen, was kann grosses denn durch sie geschehen?"

2) Plato rep. 10, 598 d τήν τε τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον. Dieser Gedanke durchzieht die aristotelische Poetik. Vgl. Max Lechner de Aeschyli studio Homerico, Pr. v. Erlangen, Berlin 1862 u. de Sophocle poeta Ὁμηρικωτάτῳ, Pr. v. Erlangen 1859; Ludw. Schmidt über die epischen Reminiscenzen bei Aesch., Langbeins pädag. Archiv 5, 430 ff. 609 ff. 730 ff. 6, 416 ff. J. Hemmerling Sophocles quo jure Homeri imitator dicatur, Pr. v. Köln 1869; auch Bruhns Jahrbb. Suppl. 15, 300 ff.

3) Athen. 8, 347 e.

4) Davon ist überhaupt nur bei Euripides' Medea die Rede. Selbst Verse wurden mit geringen Aenderungen wiederholt, s. Böckh trag. princip. p. 243 ff.; Fr. Schröder de iteratis apud tragicos Graecos, Diss. v. Strassburg 1882.

konnte die beim ersten Hören frappierende Erscheinung eintreten, dass der von den Tragikern bearbeitete Sagenkreis im Laufe der Zeit enger wurde[1]), während man von vornherein vermuten sollte, die Späteren hätten lieber ein unbekanntes Feld aufgesucht, statt sich auf Sagen von erprobter Wirkung zu beschränken. Es kam sogar vor — bei Sophokles ist der Nachweis noch möglich —, dass ein und derselbe Dichter den nämlichen Stoff mehr als einmal bearbeitete.

Diesen Zustand ermöglichte ausser der Genügsamkeit des Publikums die grosse Freiheit, womit der Tragiker die Mythen zurechtmachen durfte. Da die Sagen sowohl bei den epischen Gewährsmännern als in der mündlichen Ueberlieferung erheblich von einander abwichen, ja zum Teil sich widersprachen, bestand kein religiöses Bedenken gegen einschneidende Umbildungen; dennoch dürfte der praktische Gedanke, dass Missverständnisse eintreten könnten und die Exposition erschwert würde, die besonnenen Dichter von der Verwerfung einer fest eingewurzelten Sagenform in der Regel abgehalten haben, z. B. mussten Klytaimestra[2]) und Eriphyle auf jeden Fall durch ihre Söhne sterben, während die näheren Umstände der That beliebiger Umgestaltung unterlagen[3]). Ausserdem durften die athenischen Tragiker den Ueberlieferungen ihres Volkes nicht zu nahe treten, wogegen eine den Ruhmesglanz der Stadtgeschichte erhöhende Ausschmückung und Ausgestaltung derselben beifälliger Aufnahme sicher war; die Tragödie hat in der That an dem merkwürdigen Anwachsen des athenischen Legendenkranzes den Hauptanteil gehabt[4]).

Statt eine Handlung frei erfinden zu müssen, suchte der hellenische Tragiker in dem überkommenen Vorwurfe eine einheitliche Grundidee[5]), von welcher aus er denselben poetisch durchdringen konnte, indem das für seinen Zweck Unbrauch-

1) Aristot. poet. 13 p. 1453a 19ff.

2) Ich bediene mich dieser Form, weil Papageorgios und Wecklein ihre Richtigkeit nachgewiesen haben.

3) Vgl. Aristot. poet. 14 p. 1453b 22ff.

4) Vgl. Schol. Sophocl. Oed. Col. 457 πολλαχοῦ δὲ οἱ τραγικοὶ χαρίζονται ταῖς πατρίσιν ἔνια.

5) Vgl. Aristot. poet. 14 p. 1453b 25ff. αὐτὸν εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.

bare wegblieb und dafür die notwendigen Bindeglieder eintraten. Aeschylus fand den springenden Punkt der Handlung mehr ausserhalb der handelnden Personen in dem Walten einer überirdischen Macht. Bei Euripides, dem Vertreter des entgegengesetzten Extremes, überwiegt die alles fortreissende Gewalt einer menschlichen Leidenschaft, wenn anders ihm die Aufstellung eines einheitlichen Planes gelingt. Am höchsten steht Sophokles, weil er stets die gesamte Handlung aus dem Charakter der Hauptpersonen heraus zu entwickeln sich bemüht, so dass die Ereignisse nicht nach einander, sondern aus einander „notwendig wie des Baumes Frucht“ erfolgen.

Nach einem solchen Grundgedanken also formt der Dichter die überlieferten Mythen um. Leider ist uns kaum hie und da ein Blick in diesen wichtigen Teil des poetischen Schaffens gegönnt, weil der fast gänzliche Verlust so vieler Epen und lyrischer Dichtungen die zuversichtliche Beantwortung der Frage, was an dem Stoffe eines Stückes der Ueberlieferung und was der Phantasie des Dichters entsprungen ist, erschwert, wenn nicht unmöglich macht[1]). Zaghaft waren aber die Tragiker sicherlich nicht, wie hätte sonst Sophokles den Inhalt der „Antigone“ und des „Oedipus auf Kolonos“ so gut wie völlig zu erfinden gewagt? Gerade an der Oedipussage mag man die Art, wie die Dichter je nach Bedürfnis eine Sage in verschiedenen Stücken verschieden vorführen, mit grosser Belehrung beobachten[2]).

Aus dem Wegfall mühsamer Vorarbeiten und langen Suchens nach einem geeigneten Stoffe, wovon der Nachlass unserer Dramatiker traurige Kunde gibt, entsprang die Möglichkeit rascher Produktion. Wie nutzvoll aber dieselbe für die Tragiker war,

---

1) Diese Untersuchungen wurden besonders von Welcker in Fluss gebracht und sind sowohl in den neueren erklärenden Ausgaben der einzelnen Tragödien als auch in vielen Abhandlungen erörtert.

2) Friedr. Lübker die Oedipus-Sage und ihre Behandlung bei Sophokles, Progr. v. Schleswig 1847 u. Gesammelte Schriften 1852 S. 30 ff.; Fr. W. Schneidewin die Sage von Oedipus, Verh. der Gött. Ges. der Wiss. 1851 Bd. 5; Heinr. Otte de fabula Oedipodea apud Sophoclem, Berlin 1879; H. Geist de fabula Oedipodea, Pr. v. Büdingen 1879; A. Steinberger Blätter f. bayer. Gymnasialw. 22, 260 ff. —. Ueber Variationen der nämlichen Sagen bei Euripides Böckh trag. princip. p. 258.

mag Goethe uns lehren; er schreibt an Schiller (II² S. 6): „Das scheint mir offenbar beim dramatischen Dichter notwendig, dass er oft auftrete, die Wirkung, die er gemacht hat, immer wieder erneuere und, wenn er das Talent hat, darauf fortbaue.“ Dichter nun, die, wie die meisten Attiker wenige Jahre vorübergehen liessen, ohne, nicht etwa ein Stück, sondern deren vier einzureichen, erlangten dadurch notwendig eine ausgezeichnete Bühnenroutine.

Andererseits brachte die Begrenztheit der tragischen Stoffe auch eine grosse Gefahr mit sich. Je öfter nämlich die gleiche Sage bearbeitet wurde, desto mehr wurden die Dichter, damit sie etwas neues böten, zu Spitzfindigkeiten und zu raffinierter Verwicklung des Konfliktes getrieben; dieser Fluch des Epigonentums lastet auf verschiedenen Stücken des Euripides [1]) und doch war dieser Dichter lange nicht der kühnste; so tötete bei Astydamas Alkmeon seine Mutter unwissentlich [2]). Man ging noch weiter und behielt aus der Ueberlieferung bloss ein oder zwei Hauptpersonen bei, die in eine beliebig erfundene Umgebung versetzt wurden [3]).

Jetzt fehlte nur mehr ein kleiner Schritt, damit nach Art der Komödie d i e g a n z e H a n d l u n g e r f u n d e n w a r d. Von derartigen Versuchen ist uns bloss Agathons „Anthos“ dem Titel nach bekannt [4]). Doch war das alte Griechenland für die Gattung des romantischen Schauspiels kein günstiger Boden; man darf stark zweifeln, ob Agathon und seine Genossen, wiewohl „Anthos“ nach Aristoteles' Versicherung gefiel, für solche traditionswidrige Dichtungen überhaupt eine Bühne fanden und nicht vielmehr an gebildete Zirkel allein sich wandten.

Das fest umschriebene Stoffgebiet bedingt den Kreis, aus welchem der Dichter seine P e r s o n e n (πρόσωπα) wählt. Die Hauptspieler sind regelmässig Glieder von Königsfamilien der Heroen-

1) Ueber die Sagenbehandlung des Euripides: M. M a y e r de Euripidis mythopoeia, Berlin 1884 (über die troischen Sagen); F u c h s über die Mythenbehandlung des Euripides, Pr. v. St. Gallen 1859/60.

2) Aristot. poet. 14 p. 1453 b 32.

3) Aristot. poet. 9 p. 1451 b 19.

4) Aristot. poet. a. O. Z. 21; vgl. Isocr. 9, 36. Horat. a. p. 125 ff. Jedenfalls gehört auch das Μέγα δρᾶμα des Ion hieher; man bemerke, dass es nicht Μεγάλη τραγῳδία heisst.

zeit in mannigfachen Altersstufen. Das Jünglingsalter bildet nach unten keine entschiedene Grenze. Schon Sophokles brachte im Aias ein Kind auf die Bühne und liess dem verzweifelnden Oedipus seine zwei weinenden Töchterchen zuführen [1]), ein Rührmittel, das Euripides, zumal für Abschiedsscenen, weidlich ausbeutete; weil Kinderstimmen für das ungeheuere Theater nicht ausgereicht hätten, schwiegen sie in der Regel [2]) und in der „Medea" hört man sie hinter der Bühne jammern. Knaben sprechen oder singen aber in der „Alkestis" und „Andromache" und die „Schutzflehenden" (V. 1123 ff.) enthalten sogar einen Kinderchor. Menoikeus und Antigone in den „Phönissen" sind zwar dem Kindesalter entwachsen, aber doch jugendlich [3]).

In der Umgebung der fürstlichen Personen ragen die alten Diener hervor, welche als ihre Erzieher durch Pietätsbande mit ihnen verbunden und ihre zuverlässigsten Vertrauten sind; darum hat der Pädagog, wenn er auch in den „Phönissen" und „Medea" unschwer zu ersparen gewesen wäre, in den beiden Elektren und Ion eine bedeutende Rolle auszufüllen. Die Amme kommt zwar schon in den „Choephoren" und der sophokleischen „Niobe" [4]) vor, ist aber erst bei Euripides eine fast ständige Begleiterin der Königin und erfährt deren geheimste Gedanken, wofür sie ihr auf guten und schlechten Wegen Hilfe leiht. Diese euripideische Figur gewann eine solche Popularität, dass die Künstler der alexandrinischen Zeit bei heroischen Scenen sehr gerne die Amme als Nebenperson anbringen [5]). Ihr ist die Kammerfrau der neueren Tragödie nachgebildet. Spielt ein Stück bei Asiaten, so vertritt die Stelle des Pädagogen der Eunuch, welcher, zuerst von Phrynichos in den „Phönikerinen" vorgeführt, im sophokleischen „Troilos" auftrat [6]); ohne

1) Fr. 779 D. = 736 N. ist, wie Nauck und Dindorf sahen, schwerlich von Sophokles.

2) In Hekabe, Herakles, Herakliden, Iphigenie in Aulis, Troerinen, Hypsipyle (fr. 756 Nauck) und Telephos (Ribbeck römische Tragödie S. 108).

3) Dagegen wird Ion mit Unrecht hieher gezählt (V. 316. 322. 780. 794, auch 102). Vgl. im allgemeinen Horat. a. p. 158 ff.

4) Plutarch. quaest. symp. 6, 6, 2.

5) Vgl. O. Jahn archäologische Beiträge S. 355 A. 9.

6) Fr. 549 Dindorf.

Not, um der blossen Seltsamkeit willen kommt ein solcher im „Orestes“ des Euripides vor.

Von freien Männern gelten in der Regel nur Priester, Seher und Herolde, welche der Schutz der Gottheit adelt, für bühnenfähig, wogegen, abgesehen von den Botenrollen, dem eigentlichen Volke oder auch den Aeltesten desselben der Chor allein offen steht. Erst der Realist Euripides hat in der „Elektra“ einen freien Bauersmann eingeführt; im „Rhesos“ kommen der aus Homer bekannte Dolon und Rhesos' Wagenlenker zum Worte[1]). Vielleicht gehört Euripides auch das „unglückliche alte Weiblein“, dessen Maske in den griechischen Theatergarderoben sich befand[2]). Sophokles folgte ihm in seinem letzten Stücke mit dem „Mann von Kolonos“. Euripides neigte sich unverkennbar der bürgerlichen Tragödie zu[3]); es ist bemerkenswert, dass niemand den Gedanken aufnahm und fortbildete, da doch in dem demokratischen England die politischen Verhältnisse naturgemäss das bürgerliche Trauerspiel erweckten. Dem stand eben in Griechenland die Ideenverbindung von Tragisch und Heroisch entgegen.

Den Königen fehlt also eigentlich eine Folie; denn dafür kann man die S k l a v e n nicht ansehen, welche meistens Boten oder Wächter zu sein pflegen und manchmal einen etwas komischen Anstrich haben, wie der Wächter des „Agamemnon“ und der „Antigone“, wenn sie ihr beschränktes Eigeninteresse inmitten der grossartigen Ereignisse ängstlich wahrnehmen. Indes duldet die Würde des griechischen Trauerspiels keinen so starken Kontrast, wie ihn Shakespeare mit der Amme in „Romeo und Julie“ und dem Wächter im „Macbeth“ wagt.

Die griechischen Dichter fürchteten offenbar ihr Publikum durch viele Rollen zu verwirren, ja sie muteten ihm nicht einmal die Namen aller Spieler zu. Wenn man statt der Personenverzeichnisse die Stücke selbst liest, wird man leicht bemerken, dass untergeordnete Personen und Kinder k e i n e n N a m e n

---

1) Jenem entspricht Thersites in Chairemons 'Αχιλλεύς Θερσιτοκτόνος (s. auch Ariston bei Diogen. L. 7, 160), diesem der Knappe im „Phaethon“ (Blass' Ausgabe p. 13).

2) Pollux 4, 139.

3) Aristoph. Ran. 952 δημοκρατικὸν γάρ αὔτ' ἐποίουν.

tragen[1]), selbst wenn der Dichter durch seine Quellen der Erfindung überhoben gewesen wäre; der aus Homer allbekannte Herold Talthybios in der „Hekabe“ und Eurysakes, dessen Name ein charakteristisches Attribut seines Vaters Aias vergegenwärtigt, sind kaum als wahre Ausnahmen zu bezeichnen[2]). Stets dem Grundsatze, dass alles Ueberflüssige störend sei, getreu, beschwerten die Dichter das Gedächtnis der Zuschauer nicht durch unnötige Namen, sondern sorgten teils durch das Gespräch, teils durch stehende Eigentümlichkeiten der Kleidung für die klare Sonderung der Rollen. Eine feste Kostümregel bildete sich allerdings erst mit der Zeit. In dem ältesten Stücke des Aeschylus zeigte der König von Argos seine Würde noch nicht äusserlich[3]), aber schon Xerxes und Aigisthos müssen an Diadem und Scepter erkennbar gewesen sein[4]), einer Auszeichnung, die später ausser den regierenden Königen Achilleus und seinem Sohne zustand[5]). Den Odysseus charakterisierte, wie in der gesamten Kunst, die Schifferkappe[6]), Herakles und Theseus die Keule[7]). Kassandra, die Pythia und Teiresias erkannte jedermann sofort an dem Prophetenkostüm[8]). Pädagog und Amme waren ebenfalls, jener durch den weissen Ueberwurf, diese durch den von hinten zum Scheitel emporgezogenen Shawl, allen kenntlich; wer hätte vollends, wenn er einen Heroldstab sah[9]), gezweifelt, dass er

1) Siegr. Pfaff wie haben die griechischen Tragiker die auftretenden Personen kenntlich gemacht? Pr. v. Schweinfurt 1856; E. Hiller Hermes 8, 444 ff.; Wilamowitz analecta Euripidea p. 185 f. 199 ff.

2) Noch weniger der Sklavenname Κίλισσα (Aesch. Cho. 732).

3) Aesch. Suppl. 247 f.

4) Die Könige trugen auch das κόλπωμα Pollux 4, 116.

5) Donatus de comoedia p. 11, 17 ff.; bestätigt durch ein pompejanisches Gemälde (Monum. d. Inst. 11, T. 30, 4, auch A. Müller S. 227).

6) Donatus de comoedia p. 11, 13 ff.

7) Daran werden sie Alcest. 476 ff. und Hipp. 790 ff. Suppl. 87 ff. sofort erkannt.

8) Aesch. Ag. 1265 σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρῃ στέφη, vgl. 1269. Eurip. Tro. 256; Teiresias in der „Antigone“ und den „Phönissen“. Die Priester trugen das netzartige ἀγρηνόν (Pollux 4, 116, s. Literatur bei A. Müller S. 235 A. 3, dazu Stephani Compte rendu de l'acad. de St. Petersb. p. l'a. 1870/1 p. 185 f.).

9) Pollux 4, 117.

einen Herold vor sich habe? Aeschylus trieb, weil er an Zuschauer, nicht an Leser dachte, die Sparsamkeit mit Worten so weit, dass er in den „Persern" Xerxes und Dareios allein nannte, während er den natürlich viel weniger bekannten Namen Atossas bei Seite liess[1]). Durch die langen Personenverzeichnisse der shakespearischen Dramen dürfen wir uns nicht zu einer blendenden Antithese verleiten lassen, weil auch der englische Dichter im Stücke selbst die Namen viel sparsamer anwendet, z. B. wird im „Macbeth" der König Duncan erst in der fünften Scene beiläufig genannt, wie die Athener in der „taurischen Iphigenie" erst durch V. 1285 erfuhren, wie der skythische König heisst.

Mit diesem begrenzten Kreise von Personen war die Freiheit der Wahl nicht abgeschlossen, weil in jedweder griechischen Dichtung die Götter leibhaftig erschienen. Dionysos durfte natürlich, wie im Satyrspiel, so auch auf der tragischen Bühne, die ja für sein Eigentum galt, unbehindert auftreten[2]). Aber schon Phrynichos wagte den Todesgott in eigener Person zu Alkestis heraufzuführen[3]). Dann hat Aeschylus, grossartig wie er war, übermenschliche Wesen sogar mit Vorliebe herangezogen; das grösste Wagnis bezeichnet seine Prometheustrilogie, wo der einzige Herakles und Io die Menschheit vertraten, eine Kühnheit der Phantasie, die sonst nur die „Gigantomachie" eines unbekannten Tragikers anstrebte[4]). Wie ragt dann ferner die Götterwelt bei Aeschylus herein in den „Pflegerinen des Dionysos", „Phorkiden", „Heliaden", „Kabiren" und „Nereiden", in der berühmten „Seelenwägung"[5]), den „Eumeniden" und auch in den „Phrygern", an deren Anfang Hermes mit Achilleus spricht[6]). Sophokles und Euripides pflegen das Eingreifen

1) In den heutigen „Herakliden" kommt der Name der Heldin Makaria nirgends vor. Usener Rhein. Mus. 23, 157 vermutet, dass er in einer verlorenen Stelle stand, s. aber U. v. Wilamowitz analecta Euripidea p. 255 f.

2) Ausser in voräschyleischen Stücken ist er jetzt noch in den „Bakchen" des Euripides und im „Dionysos" des Chairemon nachweisbar.

3) Fr. 3 bei Serv. Verg. Aen. 4, 694.

4) Die Gigantomachie wird Argum. Aristoph. Av. II. als tragischer Stoff genannt; Gigantenmasken zählt Pollux 4, 142 unter dem Bühnenapparat auf.

5) Pollux 4, 130; vgl. Vita Aeschyli Z. 96 f.

6) Vita Aeschyli Z. 36 ff.; Thetis fr. 281 D.

der Götter auf die Katastrophe und den Prolog, wovon wir später sprechen wollen, zu beschränken und weisen diesen hilfreichen Gewalten einen Balkon hoch oben in der Luft (θεολογεῖον) an [1]. Ausserdem helfen Athene und Demeter im „Aias", „Rhesos" und „Triptolemos" [2]) persönlich und Iris geleitet die Lyssa in Herakles' Haus; auch der „Asklepios" des Aristarchos [3]) und die „Mören" des Achaios [4]) gehören ihrem Titel nach hieher. Damit ist aber das Vorkommen von Göttern noch lange nicht erschöpft; denn Pollux, dessen Gewährsmann die Tragiker noch vollständig las, verzeichnet ausserdem Gorgo, Dike, Horen, Nymphen, Pleiaden, Triton, Berg- und Flüssgötter, Kentauren und sogar den hundertäugigen Argos [5]). Man hatte also nicht einmal gegen die Vorführung mythologischer Mischwesen Bedenken. Selbstverständlich traten die Götter in derjenigen Gestalt auf, wie sie das Volk abgebildet zu sehen gewohnt war, weshalb der Tragiker nur auf ihr Erscheinen die Aufmerksamkeit zu lenken brauchte, damit das Publikum sie sofort erkannte. Sophokles scheint an den Theatergöttern den wenigsten Gefallen gefunden zu haben; darum verwendete er sie nicht nur am seltensten, sondern liess im „Aias" nur die Stimme Athenes ertönen, was darauf im „Rhesos" wiederholt und übertrieben wurde [6]).

Die Griechen waren durch ihren Kultus an allegorische Personifikationen so gewöhnt, wie das Roccocozeitalter durch die Kunst. Dies benützten die Tragiker, um da, wo der moderne Dichter eine getreue psychologische Schilderung anstrebt, menschliche Affekte verkörpert einzuführen. Wir könnten aus jedem

---

1) A. Müller S. 151ff.; dort erschienen auch Iris u. Lyssa im „rasenden Herakles" (V. 815 ff.).

2) Dionys. Halic. antiq. Rom. 1, 12.

3) Aelianus bei Suid. u. Ἀρίσταρχος.

4) Nauck fragm. p. 583 f.

5) 4, 14 f.; §. 126 spricht er von Meeresgöttern; Hartung Euripides restitutus II p. 344 und Robert Archäol. Ztg. 1878 S. 18 vermuten, dass am Anfange der „Andromeda" Echo personificiert auftrat; aber stünde dann die zu einem hochberühmten Stücke gehörige Maske nicht bei Pollux aufgeführt?

6) Auf der späteren Bühne erschien Athene im „Aias" leibhaftig, wie das Scholion zu V. 14 andeutet; aber der „Rhesos", wo Athene unmittelbar darauf als Aphrodite zu Paris spricht, zeigt das Richtige.

der drei Meister bloss einen einzigen Fall nennen[1]), wenn nicht wieder Pollux auf Grund der verlorenen Stücke eine ganze Liste gäbe[2]): Apate, Hybris[3]), Lyssa, Methe[4]), Oistros, Oknos (eine von Polygnot dargestellte Figur des Volksmärchens[5]), Peitho (die Begleiterin Aphrodites) und Phthonos[6]). Man sieht, dass die Tragiker namentlich das plötzliche Auftauchen einer Sinnesverwirrung oder einer frevelhaften Leidenschaft durch solche dämonische Wesen verständlich zu machen suchten; dazu hatten freilich die Künstler mehr Berechtigung, die denn nach Ausweis der jüngeren Vasenbilder den von der Tragödie gewiesenen Weg gingen[7]).

Ein moderner Betrachter könnte aus dieser Personenübersicht das Vorurteil fassen, es müsste sich etwas daraus ergeben haben, was dem Drama des siècle de Louis quatorze und unseren Haupt- und Staatsaktionen gliche. Obschon nun die Tragödie der Griechen äusserlich zu der Alltagswelt keine Beziehungen hatte, wurde ihr Lebensstrom trotzdem nicht unterbunden, weil die gesellschaftlichen Verhältnisse und Formen der Griechen höchst ungezwungen und ihre Götter voll Menschlichkeit waren. Die Darstellung einer längst vergangenen Zeit führte glücklicherweise nicht zum sogenannten Alexandrinertum, da die vor dem Stirnrunzeln der Grammatiker sicheren Tragiker keineswegs ängstlich frugen, ob etwa ein Anachronismus unterlaufe[8]); dieser gerechtfertigten Gleichgiltigkeit verdanken wir Sophokles' prächtige Schilderung des pythischen Wettfahrens,

1) Lyssa in den Ξάντριαι des Aeschylus (fr. 165 bei Phot. Suidas u. ὀκτώπουν) und im „rasenden Herakles" des Euripides (vgl. Bacch. 977); Apate im sophokleischen „Tereus".

2) 4, 142.

3) In Athen verehrt Zenob. 4, 36; in einem Orakel bei Herodot. 8, 77.

4) Von Pausias gemalt Pausan. 2, 27, 3, vgl. auch 6, 24, 8.

5) Preller griech. Mythologie I³ 682.

6) Vgl. Eurip. Troad. 768.

7) G. Körte über Personifikationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei, Berlin 1874. Durch Beischriften sind ausser Peitho und Eris gesichert: Apate, Mania, Oistros und Phthonos.

8) Carl Göcker Sophocles quomodo rerum sui temporis statum in heroicam aetatem transtulerit I. Göttingen 1866; F. Castets Sophoclem aequalium suorum mores in tragoediis saepius imitatum esse contenditur, Diss. v. Paris, Nîmes 1873.

welche die Scholiasten vor pedantischer Bedenklichkeit nicht recht würdigen.

Statt Marionetten und leeren Gebilden der Phantasie traten lebenswahre Personen auf. Von den Charakteren der älteren Tragödie allerdings gilt ohne Zweifel das gleiche, was man den Göttergestalten der archaischen Kunst gesagt hat, dass sie hauptsächlich durch Aeusserlickeiten von einander unterscheidbar seien. Die Schuld lag nicht allein an dem Ungeschick der Künstler und Dichter, sondern ein äusserer Grund wirkte wesentlich mit.

Dass nämlich der Schauspieler nicht mit unverändertem Gesichte auftrat, versteht sich von selbst. So lange nun ein einziger für alle Rollen aufkam, musste er zu wiederholten Malen die Kleidung wechseln. Dazu war allerdings während des Chorgesanges Zeit vorhanden, aber war es ihm auch möglich, dass er ausserdem sein Gesicht so umgestaltete, dass man beispielsweise statt eines Greises eine Frau erblickte? Denn Frauen schloss die athenische Sitte von der Bühne unbedingt aus, ohne dass diese dadurch geschädigt wurde [1]). Die Griechen entschlossen sich daher zu leinernen Masken (πρόσωπα, προσωπεῖα) [2]), weil im Komos, dem ältesten Teile der Dionysosfeier, jeder, um sich ungeniert der Fastnachtstollheit hingeben zu dürfen, eine Larve trug [3]). Phrynichos soll die Frauenmasken erfunden haben (S. 145), bedurften doch dieser die Schauspieler begreiflicherweise zunächst; dann wird Aeschylus die männlichen Masken eingeführt haben [4]). Sie gewährten einen

1) Goethe über Italien III. spricht lehrreich über die gleiche in Rom zu seiner Zeit noch übliche Sitte. Shakespeare entbehrte ebenfalls der Schauspielerinnen. — K. Bruchmann über die Darstellung der Frauen in der griech. Tragödie, Berlin 1882.

2) Fr. de' Ficoroni de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum, ed. II. Rom 1754 mit 85 Tafeln; C. A. Böttiger Opuscula p. 220 ff. kleine Schriften 3, 402 ff.; Bernh. Arnold Verhandl. der 29. Vers. deutscher Philol. in Innsbruck 1874 S. 16 ff.; Robert Archäol. Ztg. 1878 S. 13 ff. A. Müller S. 270 ff. —. Ueber das Material der Masken Platon fr. 142. Kock bei Pollux 10, 167.

3) Vgl. Demosth. 19, 287; Aristophanes gibt (fr. 131 Kock) als Erkennungszeichen des Dionysostempels an: Ὅπου τὰ μορμολυκεῖα προσκρεμάννυται.

4) Erfinder der Masken überhaupt Horat. a. p. 278 (Euanthius de comoed. p. 3, 7); s. auch S. 142, 4.

seltsamen Eindruck[1]) und das Publikum dürfte sich wie in Rom erst allmälig daran gewöhnt haben. Dennoch konnte nicht einmal die spätere Bühne darauf verzichten, weil, obgleich die Architekten sorgfältig auf die Akustik der Theater achteten und besondere Schallgefässe aufstellten[2]), die Schauspieler einzig vermöge des weiten Mundstückes der Masken[3]) wie durch ein Sprachrohr, unter freiem Himmel wie sie waren, bis zu den höchsten Stufen des Zuschauerraumes sich verständlich machen konnten und andererseits das lebendige Mienenspiel höchstens von den ersten Bänken aus bemerkbar gewesen wäre.

Die Masken drückten zwar Unterschiede des Geschlechtes, Alters oder Standes aus und eventuell die unglückliche Lage des Spielenden, aber keine Charaktereigenschaften, ausser dass „der schwarzhaarige Mann“ grimmig blickte[4]). Wie hätte auch die Malerei zur Zeit des Phrynichos und Aeschylos mehr vermocht, da doch erst Polygnots Hand die Physiognomik wirklich darzustellen verstand? Der Dichter wurde also durch die Masken von vorneherein angewiesen, jedes Individuum einer bestimmten Rubrik zuzuweisen, und so bildete er, um mit Lessing zu reden, „mehr die personificierte Idee eines Charakters als eine charakterisierte Person“[5]), was die Alten mit ἦθος aus-

1) Die Komiker gebrauchten von ihnen die Spottworte μορμολυκεῖον und γοργόνειον (Pollux 4, 115); spanische Provinzler liefen entsetzt davon (Philostrat. vita Apoll. Tyan. 5, 9), s. auch Eunap. fr. 54 (Müllers fragm. histor. IV. p. 37 f.).

2) A. Müller S. 42 ff.

3) Στόμα κεχηνὸς πάμμεγα ὡς καταπιόμενον τοὺς θεατάς Lucian. salt. 27, ähnlich Anach. 23; vgl. Gavius Bassus bei Gell. noct. Att. 5, 7. Cassiodor. var. 1, 50.

4) Verzeichnis bei Pollux 4, 133 ff.; über den μέλας ἀνήρ §. 134. Verschiedenes hier einschlagendes bietet R. Förster die Physiognomik der Griechen, Kiel 1884.

5) Hamburgische Dramaturgie 95. Stück; Schiller ist gleichfalls der Ansicht, dass „die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine Individuen sind“. —. Ueber die Charaktere der alten Tragiker im allgemeinen: H. F. Nutzhorn Tidskrift for Filologi III (1862) p. 219 ff. 245 ff.; Joh. Karl Fleischmann kritische Studien über die Kunst der Charakteristik bei Aeschylos und Soph., Diss. v. Erlangen, Progr. v. Nürnberg 1875 (Einleitung und Orestes) und Jahrbb. f. Phil. 115, 513 ff. (Klytaimestra).

drückten. Von aeschyleischen Charakteren kann man mit so viel und so wenig Berechtigung reden wie von individuellen Zügen der Aiginetenstatuen, weil er sich, wenn wir nicht irren, mit den vom Epos umrissenen Silhouetten begnügt. Dem Tragiker lag gegenüber Homer und den Kyklikern eine ähnliche Aufgabe vor, wie dem Künstler, welcher nach einem Flächenbilde ein plastisches Werk schaffen soll. Das von Shakespeare uns gezeigte Ziel hat eigentlich kein alter Tragiker vollkommen erreicht; immerhin findet sich die klassische Entwicklung der Charakterzeichnung, soweit sie das griechische Trauerspiel übte, bei Sophokles, weil er, wie gesagt, die Ableitung der Ereignisse von den Charakteren aus ins Werk setzt[1]).

Die Grandezza der Tragödie verlangt, dass die Personen fürstlichen Standes in allem, mögen sie edel oder tadelnswert sein, weit über das Mass gewöhnlicher Menschen hinausreichen. Aeschylus drückte dies schon in der äusseren Erscheinung aus, indem er den Schauspielern zu den prunkvollen Gewändern, wie sie sonst nur die Priester von Eleusis und vielleicht die dionysischen trugen[2]), ganz eigenartige Hilfsmittel gab, damit sie grösser erschienen; die Griechen dachten sich ja, teils durch bekannte Verse Homers, teils durch Funde urweltlicher Knochen veranlasst, die Heroen von riesenhafter Gestalt. Die Schauspieler erhielten deshalb von Aeschylus[3]) zunächst hohe Schuhe (ἐμβάται)[4]). Damit dieser Kunstgriff verdeckt würde, mussten

1) Daher nennt gerade ihn Aristoteles poet. 3 bei der Charakterzeichnung. Joh. Alois Capellmann die weiblichen Charaktere bei Soph., 2. Aufl., Bonn 1865; Louis Schulze über die Charaktere in der Tragödie des Soph., Pr. v. Guben 1872; Joh. Alton ein Wort zur Charakteristik der Charaktere des Soph., Progr. v. Prag-Neustadt 1875 und 1876.

2) Aristoph. Ran. 1061 f. καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν, ἃ ’μοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ. Athen. 1, 21 e; über das Kostüm: Schöne de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico, Lpg. 1831; Wieseler de difficilioribus quibusdam Pollucis aliorumque scriptorum veterum locis qui ad ornatum scaenicum spectant, ind. schol. von Göttingen 1869/70; Dierks de tragicorum histrionum habitu scaenico, Göttingen 1883; A. Müller S. 226 ff. (S. 226 A. 3 verzeichnet er die Darstellungen von Theaterscenen).

3) Horat. a. p. 280. Philostr. vit. soph. 1, 9, 1. Themist. or. 26 p. 316 d (angeblich aus Aristoteles).

4) Κόθορνοι (Pollux 4, 115. Vit. Aeschyl. Z. 79 W. und bei den Römern) ist der Gattungsname aller nicht nach dem Fusse geschnittener Schuhe;

ihre Kleider bis zum Boden reichen [1]) und die Königinen waren durch eine Schleppe ausgezeichnet [2]); traten kummerbeladene Personen auf, dann zeigte das Nachschleifen des Gewandes ihre melancholische Gleichgiltigkeit gegen Aeusserlichkeiten an [3]). Man verstand auch genug von den optischen Verhältnissen, um zu wissen, dass lange, senkrechte Falten die Gestalten grösser erscheinen lassen; auch in dieser Beziehung passte der gefältelte Leinenrock, das Kennzeichen des alten Athens [4]). Dem gleichen Zwecke diente die hohe Gürtung des Kleides, welche das Volk an einem der ehrwürdigsten Priester, dem eleusinischen Hierophanten, sah [5]). Dementsprechend wurde der Körperumfang künstlich erweitert [6]), was den Schauspielern eine imposante Figur gab [7]). Selbst der Kopf erhielt teils durch wallendes Haar und vollen Bart [8]) teils durch besondere Toilettenkünste

---

ἐμβάται sagen Hippobotos bei Diogenes Laert. 6, 102, Ptolemaios von Askalon in Fabric. bibl. Gr. VI [4] p. 159 Nr. 42 u. Sp. (fälschlich ἐμβάδες Pollux 4, 115. Schol. Lucian. Menipp. 16. Schol. Dion. Thr. Bekk. An. II 746, 18 und entsprechend von der Komödie ἐμβάται Schol. Lucian. necyom. 16, denn jene tragen gewöhnliche Leute, s. Kock zu Aristoph. Ritt. 870). Die Tragiker gebrauchen die Worte ἔμβασις ποδός (Aesch. Agam. 945) oder ἀρβύλαι (Aesch. Agam. 944. Eurip. Bacch. 638). Vgl. Böttiger kleine Schriften 1, 213 ff. 282 ff., Wieseler Satyrspiel S. 72 ff. mit Tafel VII; Dierks Archäol. Ztg. 1885 Sp. 44.

1) Χιτὼν ποδήρης Diog. Laert. 6, 102. ἱμάτια ποδήρη Schol. Dion. Thr. Bekk. An. II 746 und Rhein. Mus. 20, 380; vgl. Lucian. Gall. 26 (man sieht bei dem Sturze eines Schauspielers die unförmlichen Schuhe).

2) Συρτός Pollux 4, 118, Suidas u. ὀρθοστάδια.

3) Donatus de comoedia p. 12, 2 f. σύρμα Pollux 7, 67. Vita Aeschyli Z. 78. Cram. Anecd. Par. I 19. Epictet. diss. 1, 29, 41. Juvenal. 8, 229. 15, 30. Martial. 12, 94, 4; pallia trahentes Varro sat. 311, vgl. Veget. art. veter. 5, 21, 1.

4) Ξυστίς und στατοί Duris bei Plutarch. Alcib. 32 (vgl. Schol. Aristoph. Lysistr. 45. Favorinus bei Phrynich. ecl. p. 238. Arrian. Epictet. 2, 16, 9).

5) Strabo 11, 530; so stellte eine vatikanische Statue Melpomene dar (abgeb. in Baumeisters Denkmälern Nr. 1183 S. 971), s. auch A. Müller S. 231 A. 6. Hierophant von Eleusis: Vasenbild in Compte-rendu de l'Acad. de St. Petersb. 1862 Tafel III. (Baumeisters Denkm. S. 473).

6) Den Grund gibt Lucian. salt. 27 richtig an. Ueber die technischen Ausdrücke Wieseler diff. loc. p. 3 ff. Sommerbrodt Rhein. Mus. 25, 424 ff. = scaenica collecta p. 273 ff.

7) Lucian. a. O. Seneca epist. 76, 31.

8) Haar Ovid. amor. 3, 1, 12. Lucian. somn. 26. Bart Lucian. somn. 9,

einen erheblichen Zuwachs[1]) und nicht einmal die Arme wurden vergessen[2]). Damit indes dieses schwerfällige Rüstzeug die Bewegung nicht zu sehr hemme, musste der Schauspieler, abgesehen davon, dass er einen Stab zur Stütze trug[3]), einen gymnastischen Cursus durchmachen[4]). Mochte ihm aber auch die ungezwungene Leichtigkeit des Bewegens mangeln, so sah man eben den gemessenen Gang für majestätisch und heroisch an, so dass der Dichter, wenn er seine Fürsten einmal in lebhaftere Bewegung versetzte, sich gewissermassen entschuldigte[5]). Wie ihre Aktion, war die Sprache gemessen, aber so laut und gewaltig, als sich für Recken geziemte; die dazu notwendige Stärke der Stimme erzielten die Schauspieler durch unsäglich mühevolle Uebungen[6]).

Der übermenschlichen Erscheinung der Helden entsprach die gewaltige Seele, welche die Tragiker hineinlegten. Nicht einmal Philoktet fühlt durch zehn Jahre unsäglichen Leidens seine Kraft gebrochen; denn ist ihm auch das Handeln versagt, wiegt er dies durch die unbeugsame Hartnäckigkeit des Verneinens auf. Der männlichen Härte stellt Sophokles allerdings gern weibliche Anmut zur Seite, die aufopferungsvolle Antigone neben ihrem starrsinnigen Vater, Tekmessas' liebevolle Hingebung neben Aias' Heldentrotz; doch auch die Frauen bewahrt das fürstliche Blut vor gemeiner Schwächlichkeit. Wenn sich ihr Heroentum meist im würdigen Dulden äussert, so hat Sophokles daneben in „Antigone“ und „Elektra“ Heroinen von fast männlicher Seele geschaffen, die an die herben kräftigen Göttinenbilder der alten Kunst erinnern; ihnen dienen die Schwestern zur Folie, weil sie nur den Mut des Leidens und Duldens haben. Solche Kontraste liebt das klassische

---

wie an der Maske, welche die erwähnte Melpomene hält. Die Frauen trugen grosse Hauben (Cramer Anecd. Paris. I p. 19).

1) Ὄγκος Pollux 4, 133, vgl. Varro sat. Men. 156 Büch. Lucian. salt. 27.

2) Χειρῖδες Vita Aeschyli 78. Lucian. Jup. trag. 41.

3) Satyros in Vita Sophocl. Z. 29; A. Müller S. 197.

4) Cicero orator 4, 14.

5) Soph. El. 871 ὑφ' ἡδονῆς τοι, φιλτάτη, διώκομαι τὸ κόσμιον μεθεῖσα σὺν τάχει μολεῖν u. ö., s. v. Leutsch Vorlesungen über Metrik § 425.

6) A. Müller S. 194 f.

Drama Athens und nicht die derberen zwischen Gut und Schlecht, wie sie den Modernen geläufig sind. Die Nebenrollen werden überhaupt um eine Stufe niedriger gestellt oder auch farbloser und typischer gehalten, z. B. zerfallen die Könige, wenn sie nicht die Hauptrolle innehaben, in zwei Gattungen, rücksichtslose wohlmeinendem Rat unzugängliche Autokraten, die Bösewichte der alten Tragödie, weil die Republikaner nichts so leidenschaftlich wie die Tyrannis hassten, und in parlamentarische Könige nach dem Muster des Theseus der athenischen Geschichtslegende; der älteste Vertreter der letzteren Art ist Aeschylus' König Pelasgos, welcher, persönlich wohlmeinend, gewissenhaft die Willensmeinung des Volkes einholt. Da solche Königsrollen wenig ausdrucksvoll waren, fielen sie dem dritten Schauspieler anheim [1]).

Die Hauptpersonen, ob sie nun gut oder schlecht sind, besitzen die idealen Eigenschaften, welche der Grieche von dem Helden, den er bewundern soll, fordert — dass er seiner Tüchtigkeit sich bewusst, um seinen Ruhm besorgt, den Freunden hold, den Feinden ein Schrecken, wenn auch nicht ohne Tadel, doch jedenfalls ohne Furcht sei. Germanen mögen es weibisch schelten, wenn ein Heros im Schmerze laut weint und klagt, wie Sophokles' Herakles, Philoktetes und Odysseus [2]), und sie haben bei Tegnérs Frithjof, dem nordischen Recken, ein Recht dazu; in den Augen des Südländers hingegen galt ein derartiger Gefühlsausbruch für die natürliche Befriedigung eines echt menschlichen Dranges. Hundert Jahre später verlangte höfischere Sitte, dass Philoktet seinen Schmerz so lange als möglich unterdrücke [3]).

Das alte Athen fand auf der Bühne die Verkörperung seiner Ideale. Die Aufklärung erschütterte davon eines nach dem anderen und liess die herkömmlichen Ansichten von dem Rechten und Guten altmodisch erscheinen. Dafür analysierten die Sophisten die menschlichen Stimmungen und Schwächen,

---

1) Demosth. 19, 247 (Kreon). 18, 180 (Kresphontes, Kreon und Oinomaos); vgl. Juba bei Schol. Demosth. 19, 246 ἐπειδὴ ἧττόν ἐστι παθητικὰ καὶ ὑπέρογκα. Plutarch. Lys. 23. reip. ger. praec. 21, 3.

2) Cicero Tuscul. II § 19—25; vgl. Lessing Laokoon Kap. I.

3) So Theodektes (Aristot. eth. Nicom. 7, 8 p. 1150 b 9), dem überdies eine Verwundung der Hand anständiger vorkam.

um sich ihrer zum eigenen Vorteil zu bedienen. Die dieser Strömung folgenden Tragödien weisen demzufolge, weil hier wie in der gleichzeitigen Kunst die in grossen Zügen gezeichneten Charaktertypen Gemälden vorübergehenden Stimmungen [1]) weichen müssen, ein bewegteres Bild des menschlichen Gemütes auf. Darüber werden die heroischen Tugenden ganz ausser Acht gelassen oder wenigstens mit der Schwächlichkeit gewöhnlicher Menschen so verquickt, dass sie zu imponieren aufhören. Weil die Dichter selbst, wie es scheint, einen unerfreulichen Eindruck davon empfingen, tritt im Drama des vierten Jahrhunderts die Charakteristik hinter die Handlung zurück [2]). Berühren die nämlichen Wandlungen nicht auch die Kunst? Beginnt nicht Parrhasios zuerst die Mannigfaltigkeit der Stimmung in den Mienen darzustellen [3])? Beruht nicht der geistige Unterschied zwischen Phidias und Praxiteles auf dem Uebergange von dem Bleibenden zur Darstellung des flüchtigen Augenblicks?

Wer die ideale Welt skeptisch läugnete, griff natürlich in das ihn umgebende menschliche Leben hinein; wie Praxiteles Genrescenen bildete, so stellte Euripides nach dem berühmten Ausspruche des Sophokles die Menschen, wie sie sind, dar [4]). Aristoteles fand diesen realistischen Zug in allen Künsten seiner Zeit ausgeprägt [5]). Was jedoch das Leben dem Auge des Dichters und Künstlers bietet, ist gar verschieden: Wo Praxiteles die Modelle zu reizenden und anmutsvollen Gestalten fand, da erblickte der grübelnde Euripides wenig erfreuliches. Rücksichtsloser Eigennutz, unmännliche Zaghaftigkeit und Mangel an innerem Halte sind bei den Männern seiner Tragödien, Leidenschaft, Rachgier und Hinterlist bei den Frauen überaus häufig und wirken im „Orestes“ zu einem düsteren

1) Διάνοιαι Aristot. poet. 6. 25 a. E.

2) Aristot. poet. 6 p. 1450 a 26 ff.

3) Vgl. Conze über den Gesichtsausdruck in der Antike, Preussische Jahrbücher 1874 H. 1.

4) Aristot. poet. 25 p. 1460 b a. E.; Franz Winzenz Versuch die verschiedenen Tendenzen und Motive der trag. Charakteristik bei Soph. u. Eur. hervorzuheben u. an einem Beispiele, der Elektra, nachzuweisen, Pr. v. Klattau 1856.

5) Poet. 2.

Gesammtbilde zusammen, ohne dass der Dichter, wie Aristoteles fein bemerkt, zu einer solchen Charakteristik durch die Handlung gedrängt wäre, während Sophokles abstossende Charaktere nie ohne Not und nie mit grellen Farben zeichnet. Ohne dessen eigenen Ausspruch möchte man sogar glauben, Euripides habe sein Volk der Masse nach zu pessimistisch beurteilt. Jedenfalls missglückte der letztere — ich spreche im Sinne der Griechen — darin, dass er die Heroen von ihrem Piedestal auf den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu versetzen unternahm. Denn ungewöhnlich schlechte, jedes versöhnenden Zuges entbehrende Menschen wollte auch Euripides nicht, weil die Alten einen Mann wie Richard den Dritten für völlig untragisch gehalten hätten [1]).

Während Euripides schwankende unbeständige Menschen, z. B. die Heldin in der „aulischen Iphigenie" und ihren Vater, sehr oft mit Geschick zeichnet, und oft unter den Einfluss zweier Triebe (wie Ehrgeiz oder Rachsucht und Liebe zu den Kindern) stellt [2]), ist das, was wir den inneren Konflikt nennen, bei Aeschylus und Sophokles nur in schwachen Anfängen wahrnehmbar; der letztere liefert das einzige ausgeprägte Beispiel im „Philoktet", wo Neoptolemos, indem ihm Philoktets vertrauensselige Hilflosigkeit das Unedle seines Thuns zum Bewusstsein bringt, einen harten Zwiespalt zwischen Verstand und Herz durchkämpft. Wenn sonst ein prinzipieller Konflikt vorhanden ist, streiten Vertreter der entgegengesetzten Grundsätze wie Antigone und Kreon. Zum Heldentum gehört ja gerade die Festigkeit des Charakters; darum tritt jeder fertig in sich abgeschlossen auf [3]). Die kurze Spanne Lebens, welche eine Tragödie vorführt, gestattet höchstens einen Wechsel einzelner Entschlüsse — ich denke an Kreon und Neoptolemos

---

1) „Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werkes Abbruch thun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann und wenn er gezwungen ist, die Grösse des Leidens von der Grösse der Bosheit herzuleiten" (Schiller).

2) K. Rumpe Eur. u. der seelische Kampf in seinen Stücken, Pr. v. Posen 1882.

3) Orestes ist keine Ausnahme; denn er wäre ein Ungeheuer, wenn er nicht zauderte. Vgl. Trahndorff über den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare, Pr. des Fr. W. Gymn. Berlin 1833.

— während eine wie immer beschaffene Entwicklung oder Wandlung des Charakters, wovon die Neueren gerne reden, der Natur Hohn sprechen würde; Kreon bleibt ein Autokrat, auch wenn er einmal aus Angst um das Leben seines einzigen Sohnes einen Befehl zurück nimmt. Reich war die Charakteristik der Alten infolgedessen freilich nicht; wie hätte sie auch anders sein können, da sie doch nicht unmittelbar aus dem Leben, sondern aus epischer Ueberlieferung erwachsen war? Der heutige Dichter mag sich über die bescheidenen Mittel des Alten erhaben fühlen und doch fehlte diesem vielleicht weniger das Können als das Wollen. Wie wenn er überhaupt die Personen nicht schildern, sondern einfach handelnd vorführen wollte? Darf er dann nicht verlangen, dass man an ihn den Massstab allein anlege, ob Reden und Handeln zusammenstimmen?

Denn die Handlung stand den wahren Tragikern über den Charakteren. Nicht als ob sie in der Reichhaltigkeit derselben einen Vorzug gesucht hätten! Verbot doch nicht allein die Notwendigkeit, der Gesammtheit des Volkes verständlich zu bleiben, eine verwickelte Handlung, sondern auch die äusseren Bedingungen der Tragödie wirkten in dem gleichen Sinne.

Von Staatswegen erhielt der Dichter zunächst nur einen Chor zu seiner Verfügung, wie der Dithyrambiker [1]), und musste, weil es anfänglich Schauspieler [2]) überhaupt nicht gab, ohne Beihilfe selbst alle Rollen spielen [3]); während also der Chor das Publikum durch lange Lieder unterhielt, legte er in Eile hinter der Scene das jedesmal erforderliche Kostüm an. Wie dürftig die Handlung, wenn ein Zwiegespräch nur zwischen einer Person und dem Chor stattfand, war, kann man sich leicht vorstellen. Nicht eher als bis Aeschylus durch-

1) Der amtliche Ausdruck χορὸν διδόναι (Bergk reliq. comoediae Atticae p. 31) blieb noch lange; s. auch S. 153 A. 5.

2) Konr. Bursian Schauspieler und Schauspielkunst, Historisches Taschenbuch 5. Folge 5. Jahrg. (1875) S. 1 ff. Fr. Völker de Graecorum fabularum actoribus, Diss. v. Halle 1880 (Dissert. philol. Halens. IV 149 ff.).

3) Aristot. rhetor. 3, 1 p. 1413 b 23; vgl. Paul Nikitin zur Geschichte der dramatischen Wettkämpfe in Athen, Petersburg 1882 (russisch, s. Berl. Phil. Woch. 1883 S. 961 ff.).

setzte, dass dem Dichter ein professionsmässiger Schauspieler an die Seite gegeben ward [1]), konnte sich ein wahrer Dialog in Verbindung mit einer grösseren Mannigfaltigkeit der Rollen entwickeln. Selbst jener kühne Geist ging nur zagenden Schrittes auf dieser Bahn vorwärts: In den „Schutzflehenden“ und „Persern“ kommen nur drei resp. vier Rollen vor und der von den Schauspielern selbst geführte Dialog steckt dort in den ersten Anfängen, jedenfalls schweigt der Chor, wenn auf der Bühne gesprochen wird [2]). Noch immer geht eine eigentliche Handlung auf der Bühne so gut wie ganz vor; man hört fast bloss von ihr. Ein wenig mannigfaltiger gestaltete Aeschylus das Drama durch Beiziehung eines Hilfsschauspielers, welcher einige Verse sprach, wie der Herold in den „Sieben“ [3]) und Kratos am Anfange des „Prometheus“ [4]); weit wichtiger war aber der in diesen Stücken bekundete innere Fortschritt, insoferne der Dichter das Zwiegespräch jetzt gewandter und sicherer führte.

Der junge Sophokles wusste, abgesehen davon, dass er sich selbst aus persönlichen Gründen vertreten liess, einen zweiten Schauspieler zu erlangen [5]); der Altmeister benützte sofort die Dreizahl, z. B. wahrscheinlich in der Iliastrilogie [6]) und sicher in der Orestie, freilich etwas schüchtern, wie Sophokles in dem frühesten uns geretteten Stücke, und verwendete sogar an vierter Stelle einen Hilfsschauspieler, um in den „Choephoren“ Pylades drei Verse sprechen zu lassen [7]), wie Paris im „Rhesos“ vierzehn Verse sagt. Einen bedeuten-

1) Aristot. poet. 4 p. 1449b 17.

2) Pers. 515f. gibt der Chor sein Gesammturteil ab, nachdem der Bote sich zurückgezogen hat.

3) V. 1005 ff. (27 Verse).

4) 48 Verse. Dies scheint passender als die Annahme, in der ersten Scene habe eine Holzpuppe Prometheus vertreten (W e l c k e r äschyleische Trilogie S. 30 A. u. A., s. A. Müller S. 175, 2); der Titane wurde natürlich nicht getragen, sondern geführt.

5) Aristoteles poet. 4 p. 1449a 18; Dikaiarchos in Vita Aeschyli Z. 82.

6) Fr. 260 D. scheint Achilleus, Priamos u. Andromache vorauszusetzen.

7) Bezüglich des „Memnon“ (Pollux 4, 110) steht die Sache nicht fest, s. A. Müller S. 178, 1.

deren Umfang hat die Rolle des Vierten im „Oedipus auf Kolonos“. Diese Zahl war die äusserste, welche die griechische Tragödie, sogar in den spätesten Zeiten, sich erlaubte[1]). Kinderrollen fallen natürlich aus der Regel heraus, ebenso haben verschiedene Stücke eine stumme Person[2]). Shakespearische Volksscenen sind im alten Trauerspiel mithin ganz unmöglich, soweit nicht der Chor etwas dergleichen andeuten kann. Hingegen waren die damaligen Schauspieler vielseitiger als die Mimen unserer stehenden Theater, indem sie in einem und demselben Stücke so viele Rollen, als die Folge der Scenen überhaupt gestattete, zugleich übernahmen[3]). Wir können jedoch nicht glauben, dass eine einzige Rolle je unter zwei oder mehrere Schauspieler verteilt wurde; um nur äussere Bedenken zu erwähnen, hätten diese dann gleiche Stimme und Statur haben müssen. Mit der feststehenden Zahl hatte der Dichter wohl oder übel zu rechnen; ausser dass er den Schauspielern Gelegenheiten zum Umkleiden bieten musste[4]), nahm er von vornherein auf die Rangklassen der drei Rücksicht, weil im Ensemblespiel der Protagonist gegen den Deuteragonisten und dieser gegen den Tritagonisten hervortrat[5]), so dass alle Rollen auf eine dreifache Abstufung einzurichten waren. Dem Protagonisten fiel ohne Zweifel die Titelrolle, wenn eine solche vorhanden war, in der Regel zu, wogegen der letzte Schauspieler die obligaten Theaterkönige, bei denen weder feine Individualisierung noch ergreifender Vortrag erforder-

---

1) Horat. a. p. 290 nec quarta loqui persona laboret, wie Suetonius bei Diomedes p. 491, 2.

2) Ausser Dienern bei Aeschylus Bia (Prometheus), bei Sophokles Pylades (Elektra), bei Euripides Akamas (Herakliden), Pylades (Elektra) und Manto (Phoenissen).

3) Lucian. Menipp. 16 a. E. Nigrin. 19. Maxim. Tyr. VII. Anf. (Reiske). Synes. de provid. 13 p. 106 ab. Schol. Aeschyl. Choeph. 899. Eur. Phoen. 93.

4) Schol. Eurip. Phoen. 93 macht eine gute Bemerkung darüber.

5) Cicero div. in Caecil. 15, 48. Ueber die Rollenverteilung handeln alle Erklärer der erhaltenen Dramen, im einzelnen C. Böttiger opuscula p. 311 ff. K. Lachmann de mensura tragoediarum, Berlin 1822; K. Fr. Hermann de distributione personarum inter histriones in tragoediis Graecis, Marburg 1841; Jul. Richter die Verteilung der Rollen unter den Schauspielern der griechischen Tragödie, Berlin 1842; Friedr. Fritzsche quatuor leges scenicae Graecorum poesis ab Horatio in arte poetica latae, Lpg. 1858 S. 4 ff.

lich war, deklamierte[1]); aber auch einer Boten- oder Dienerrolle schämte sich der erste Schauspieler nicht[2]).

Die geringe Zahl der Spieler harmonierte mit der Einfachheit des Dialoges[3]), bezüglich dessen die hellenischen Tragiker an das Auffassungsvermögen ihres Publikums keine so hohen Ansprüche wie Shakespeare und die Modernen stellten. Die langsame Entwicklung des Gespräches ist bereits oben angedeutet; auch als drei Schauspieler zur Verfügung standen, scheuten sich die Dichter vor jeglichem Durcheinandersprechen, damit der Zuschauer darüber, wer gerade rede, jederzeit im Klaren sei, und liessen unbedenklich eine dritte auf der Bühne befindliche Person längere Zeit schweigen. Aus dem gleichen Grunde pflegen die Tragiker ausdrücklich und oft mit einer stehenden Formel, welche alle Zuschauer rasch aufmerksam macht, das Auftreten einer neuen Person anzukündigen[4]) und lassen bloss ausnahmsweise zu, dass zwei Personen völlig gleichzeitig von verschiedenen Seiten erscheinen[5]).

Dass die drei grossen Tragiker die notgedrungene Einschränkung des Gespräches nicht immer angenehm empfanden, darf man glauben; darum suchten sie aus der Not eine Tugend zu machen, indem sie das Schweigen begründeten. Besonders Aeschylus war wegen des stummen Trotzes mancher seiner Helden berühmt: Der um den Freund mit verhülltem Haupte trauernde Achilleus der „Phryger“[6]). Niobe, die alle ihre Kinder verloren hat[7]), Prometheus, zum Orte der Qual geführt, sind in Schmerz oder Trotz wie erstarrt. Der unversöhnliche Oedipus gibt ebenso seinem flehenden Sohne anfänglich keine Antwort, während bei Euripides Andromeda aus jungfräulicher Scham

---

1) S. 175 A. 1 Dasselbe geschah nach Prinz Contis Zeugnisse im klassischen französischen Drama.

2) Proverb. Coislin. 124. Plut. Lys. 23.

3) Ἀμοιβαῖα Schol. Soph. Ai. 38.

4) Καὶ μὴν Aesch. Sept. 378. Soph. Ai. 1223. Eur. Alc. 510. Hec. 216. 665. Her. 119. Or. 348. 456.

5) Aeschyl. Sept. 369 ff.

6) Vita Aeschyli Z. 34 ff. Schol. Aristoph. Ran. 938 (942), vgl. Eustath. opusc. p. 197, 2 ed. Tafel.

7) Schol. Aesch. Prom. 436 (auch mit Sophokles verwechselt, Schol. Aristoph. Ran. 912, s. Bergk Hermes 18, 481 ff.).

schweigt[1]), und die den Händen des Todesgottes entrissene Alkestis, bevor sie von der Unterwelt gewissermassen losgekauft ist, den Mund nicht öffnen darf[2]). Aus ähnlicher Ursache erflehte Aeschylus' Telephos mit stumm gesenktem Haupte die Sühnung seiner Mordthat[3]).

Der Dialog spiegelt die Eigenart des griechischen Volkes wieder; denn das eigentümliche Abspringen von poetischer Ekstase und plastischer Anschaulichkeit zu spitzfindigen kaum poetischen Gedanken und Wortspielen[4]) ist echt volkstümlich und dies bedingt die Aehnlichkeit der platonischen Dialoge mit den Gesprächen des Dramas. Auch der häufig angewendete regelmässige Wechsel von Vers und Vers (στιχομυθία)[5]) oder von Versepaaren[6]) frappierte, während er im neueren Drama, z. B. im „Richter von Zalamea" mehr scherzhaft angewendet wird, die an die gerichtlichen Verhöre gewöhnten Athener umsoweniger, als die Dichter die Eintönigkeit der Wiederholung durch gelegentliche Einschiebung eines überzähligen Verses (von vielen Kritikern als Interpolation verworfen) aufzuheben pflegten. Solche rasche lebendige Wortwechsel, wobei der eine dem anderen oft ungeduldig das Wort aus dem Munde nimmt, werden von langen pathetischen Reden (ῥήσεις) voll lebensfrischer unaufdringlicher Details und satter Ausmalung jedes

---

1) Fr. 127.

2) Alcest. 1143 ff.

3) Amphis com. fr. 30, 6 bei Athen. 6, 224d mit Kocks Note.

4) Vgl. R. Hecht de etymologiis apud poetas Graecos obviis, Diss. von Königsberg; Grasberger die griechischen Stichnamen S. [2]23; Gräfenhan Geschichte der Philologie 1, 155 ff.; Hermann zu Soph. Ai. 430; Nauck zu Soph. OR. 70; Elmsley zu Eurip. Bacch. 508; Köchly zu Eur. IT. 500; Wilamowitz analecta Euripidea p. 190; Meinck Allg. Musikzeitung 1885 Nr. 43—45.

5) C. G. Firnhaber Ztschr. f. Altertumsw. 1841 Nr. 111. 112; Fr. Witten de tragicorum Graecorum stichomythia, Pr. v. Helmstedt 1872; bei Sophokles: Nik. Wecklein in Festgruss der philol. Gesellschaft zu Würzburg an die 26. Phil. Vers. 1868 S. 119 ff.; bei Euripides: Kvičala Ztsch. f. österr. Gymn. 9 (1858) S. 609 ff. Herm. Behrns de stichomythia Euripidea, Pr. v. Wetzlar 1864; Prosper Wesener über Störungen der Stichomythie bei Eur., Pr. v. Inowraclaw 1871; Aug. Funke legem stichomythiae quibus rationibus observaverit Eur., Diss. v. Rostock 1875.

6) Z. B. Soph. OR. 87 ff. 320 ff. Eurip. Bacch. 923 ff.

Gedankens[1]), den Glanzstellen der dialogischen Partien, abgelöst und zwar dienen diese häufig dazu, um mit wohlgeordneter Aufzählung aller Argumente den grundsätzlichen Standpunkt von zwei Gegnern darzulegen (ἀντιρρήσεις)[2]). Wir können diese Standreden nur dann wahrhaft würdigen, wenn wir uns erinnern, dass die Tragiker hier nicht nach einer toten deklamatorischen Konvention arbeiteten, sondern im Gerichtssaale und in der Volksversammlung, wie die Künstler in den Ringschulen, das, was sie poetisch verklärten, täglich wahrnahmen und gar oft selbst übten; infolge dessen unterlag die Tragödie wenigstens in gewissem Grade den Modewechseln, welche in der öffentlichen Rede eintraten, dadurch, dass sie besonders die sophistischen Antithesen annahm und einzelne Dichter der Manier des Gorgias und Isokrates huldigten.

Wie in dieser Hinsicht, so wich auch in Bezug auf die Handlung selbst der Geschmack der Griechen von dem unsrigen und sogar von dem römischen ab. Als die Tragödie entstand, war der Hellene an den ruhigen weitschweifigen Gang des Epos und die gedehnten Reflexionen der Chorlieder gewöhnt und der Athener im besonderen fand an allen Reden, wenn sie nur gut vorgetragen wurden, Gefallen, ohne dass er auf den Inhalt viel Gewicht legte. Die Römer hingegen, durch Gladiatorenspiele und Triumphzüge in ihrem Geschmack verbildet, wollten auf der Bühne unaufhörlich Thaten sehen, wie sie selbst Weltgeschichte zu machen nicht müde wurden. Auch dem raschlebigen Menschen der neueren Zeit fehlt die Genügsamkeit der Griechen, die gegen einen nicht mit einem Male zu übersehenden Plan eher Abneigung empfanden[3]). Mochte auch das Drama vom Handeln benannt sein, es stellte dennoch ursprünglich eine Verbindung von Lyrik mit dramatisiertem

---

1) Z. B. wird oft ein allgemeiner Begriff in zwei Gegensätze zerlegt, wie οἵ τ᾽ ὄντες οἵ τ᾽ ἀπόντες oder οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν.

2) Schol. Soph. El. 328. Interessant ist der Ausdruck ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις Aristot. poet. 15 p. 1454 a 31, ebenso τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν Lucian. quom. hist. conscr. 1; Aristoph. Vesp. 580 ἐκ τῆς Νιόβης εἴπῃ ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας. Solche ῥήσεις wurden von den Gebildeten ausgeschrieben (Aristoph. Ran. 151) und von Schauspielern privatim deklamiert (Arist. Vesp. 580. Ephipp. fr. 16, 3 bei Ath. 11, 482 d).

3) Vgl. Aristot. poet. 18 p. 1456 a 12 ff.

Epos dar, während das moderne Schauspiel umgekehrt von der dramatisierten Geschichte ausging. In den „Persern" und den „Schutzflehenden" vermissen wir eine eigentliche Handlung; ihr Kern besteht in Erzählungen und dem Ausdruck lyrischer Empfindungen, und die zwei „historischen" Dramen des Phrynichos werden nicht anders geartet gewesen sein. Wo Aeschylus überhaupt Handlung gibt, da schreitet sie geraden Weges auf das Ziel los und eine Erweiterung des einfachen Planes wird höchstens durch Einlagen herbeigeführt, welche man eher als Episoden bezeichnen könnte, z. B. die Ioscene im „Prometheus". Denn wenn Io gleich durch ihren Nachkommen Herakles zu Prometheus eine tiefere Beziehung hat, so war es doch Aeschylus bei dieser Einlage gewiss mehr um die prunkvolle Schilderung ihrer Irrfahrten zu thun.

Erst nach Aeschylus tritt die künstlichere Konstruktion der Tragödie, welche auf dem „Umschwung" (περιπέτεια) beruht, ein [1]); sie hängt im Grunde psychologisch mit der sogenannten tragischen Ironie zusammen [2]). Seit Sophokles zumal wird nämlich die Tragödie ein Bild der menschlichen Kurzsichtigkeit [3]); „Der Mensch denkt und Gott lenkt", predigte jedes Stück unermüdlich. Endigt das Spiel glücklich, so pflegt der Nerv der Handlung darauf zu beruhen, dass engverbundene Personen, da sie einander nicht kennen, sich böses zufügen wollen, bis eine glückliche Fügung ihren Irrtum aufklärt, z. B. würde Iphigenie ihren Bruder fast opfern und Merope erhebt eben das Beil gegen ihren unerkannten Sohn, als der alte Pädagog ihn rettet; im entgegengesetzten Falle wird ein befürchtetes Unglück dahin gelenkt, dass die Beteiligten einen glücklichen Ausgang hoffen [4]), und in diesem Augenblicke

---

1) Theophrast scheint sie als unentbehrlich anzusehen, wenn er die Tragödie definiert ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις (Sueton. p. 6, 1ff. Reiffersch.). Vgl. Aristot. poet. c. 11; am Anfang von c. 13 stellt er diese Anlage am höchsten.

2) C. Thirlwall on the irony of Sophocles, Philological Museum II p. 483ff. = Philol. 6, 81ff. 254ff.; J. H. Schlegel die trag. Ironie bei Soph., Tauberbischofsheim 1874 (Progr. von 1869, 1870, 1872); J. Pokorny die Amphibolie bei Aeschylus und Sophokles I. Pr. v. Ungarisch-Hradisch 1884.

3) Ἄγνοια Lucian. calumn. 1.

4) Παρέκτασις Donat. Terent. Adelph. 3, 1, 10.

bricht die Katastrophe mit verdoppelter Wucht über sie herein. So erschallt im „Aias", in der „Antigone" und den „Trachinierinen" heiterer Chorgesang vor der Schreckensbotschaft [1]), der korinthische Bote glaubt Oedipus eine Freudennachricht zu bringen, da er doch den Schleier des furchtbaren Geheimnisses lüftet; im euripideischen „Phaethon" naht Merops mit dem heiter singenden Hochzeitszuge, um den Bräutigam abzuholen, dessen zerschmetterte Leiche im Hause liegt. Schon Aeschylus scheint seine Nachfolger auf diese erschütternden Kontraste hingewiesen zu haben, indem er in den „Danaiden" den Neuvermählten ein Wecklied singen liess [2]). Nicht ganz rein ist die tragische Ironie im „Agamemnon", wo die Heimkehrenden allein endlich aller Plage enthoben zu sein glauben, wogegen der Chor eine unheimliche Ahnung nicht unterdrücken kann; wie Aeschylus wirkungsvolle äusserliche Mittel nie verschmäht, so lässt er den ahnungslosen Agamemnon als Triumphator auf Purpurteppichen in den Palast dem Tode entgegenschreiten. In allen Fällen aber machen die Dichter den Zuschauer zum Mitwisser der wahren Sachlage, damit sie die Ahnungslosigkeit der Betroffenen in feinen Zügen mannigfaltig ausdrücken können.

In der Peripetie befindet sich die höchste Steigerung der Handlung [3]); denn der Schluss bedeutet für Aeschylus und Sophokles keinen Bühneneffekt, kein künstlich arrangiertes Tableau. Die Tragödie klingt lyrisch aus, sowohl äusserlich als innerlich genommen. Hiebei setzen sich die Dichter mit unserem Geschmacke wiederum in Zwiespalt, was namentlich der gerechten Beurteilung des „Aias" Eintrag gethan hat; das Ende der „Elektra" ist gleichfalls nach unseren Begriffen matt und Euripides hätte den geblendeten Oedipus gewiss nicht, wie Sophokles that, auf das endgiltige Urteil Apollos vertröstet, sondern sofort mit Antigone in das Elend hinausziehen lassen. Er bildet in Hinsicht auf den Schluss die moderne Bühnenmache bereits vor und beeinflusst das ästhetische Urteil seines

---

1) Schol. Soph. Ai. 693 εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας, ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος.

2) Fr. 40 Dind.

3) Τὸ συνεκτικώτατον τοῦ δράματος Schol. Soph. Ol. 1456.

Volkes; infolge dessen tadelte bereits ein alter Erklärer den Schluss des „Aias“ [1]).

Nicht einmal die jüngeren Zeitgenossen der drei grossen Tragiker und ihre Nachfolger gingen in der Regel von der Einfachheit der Handlung ab; Versuche einer Dramatisierung langer Geschichten, wie Ilions Zerstörung oder Niobes Schicksale missglückten, selbst als ein Agathon sich dazu verirrte [2]). Die Doppelhandlung der euripideischen „Hekabe“ entsprang mehr einem Fehlgriffe als bewusster Neuerung, wie denn Euripides, dem ein straffer Bau des Dramas selten gelingt, wiederholt Episoden sich zu Schulden kommen lässt, weil gerade bei solchen unorganischen Scenen die Schauspieler ihre Rechnung fanden [3]); z. B. ist in den „Phönissen“ die Scene, wo Antigone mit dem Pädagogen die Heere beschaut, eine zwecklose Umbildung der homerischen Mauerschau und bezeichnet gegenüber den Botenberichten der „Sieben“ einen entschiedenen Rückschritt. Bei Sophokles hingegen dürfte eine wirkliche Episode kaum zu finden sein; denn das feierliche Sühnopfer im „Oedipus auf Kolonos“ erschien den Frommen Athens und dem priesterlichen Dichter unbedingt notwendig, auf dass nicht bloss Athens Gottesfurcht jederzeit bethätigt, sondern auch der künftige Heros von Kolonos von jedem Makel der vergangenen Schreckensthaten gereinigt würde. Dennoch müssen die Dutzenddichter in diesem Punkte viel gesündigt haben, andernfalls hätte das Wort ἐπεισόδιον (Scene) nicht zur Zeit des Aristoteles die heutige Bedeutung erhalten [4]). Kleinere Abschweifungen gestattete sich freilich auch ein Sophokles unbedenklich; wie hätte sonst in „Helenas Rückforderung“ von den späteren Schicksalen des Sehers Kalchas [5]) und in den „Kolcherinen“ von Prometheus [6]) gesprochen werden können?

---

1) Schol. Soph. Ai. 1123.

2) Aristot. poet. 18 p. 1456a 16 ff.

3) Aristot. poet. 9 p. 1451 b 37 ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς u. s. w.

4) Aristot. poet. 17 gg. E. vgl. 9 p. 1451 b 34 αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται.

5) Fr. 188 Dind.

6) Arg. Aesch. Prom.

Die Handlung wickelte sich klar und durchsichtig ab; Intriguen waren nicht beliebt [1]) und auch nicht gut möglich, weil, abgesehen vom Anfange des Stückes, der Chor immer anwesend zu sein pflegte, was jeden Monolog und alle geheimen Beratungen verhinderte. Die an den Intriganten streifende Figur des verschlagenen Odysseus war schon durch das Epos gegeben, wenngleich im Drama die Sympathie für seinen Rivalen, den attischen Heros Aias, besonders aber die lockende Antithese zwischen Rat und That, List und Gewalt sein Charakterbild entstellte [2]). Die Alten sahen viel weniger als wir auf eine kunstreich angelegte Handlung; hätte sonst Aristoteles schon ein Stück mit Peripetie oder Erkennung ein verwickeltes genannt [3]) ?

Der griechische Tragiker verzichtet überhaupt auf eine ernstliche Spannung der Hörer und lässt sie, weit entfernt an Ueberraschung zu denken, stets mehr als die auftretenden Personen wissen. Bei Euripides tritt deshalb zu wiederholten Malen ein überirdisches Wesen vor der eigentlichen Handlung auf, damit es dem Zuschauer gewissermassen einen Abriss alles dessen, was er im Folgenden sonst nicht leicht verstehen könnte, gebe. Vor ihm war ein mehr auf die religiöse Phantasie berechnetes Mittel üblich; es gibt nämlich wenige Tragödien, worin Orakel, Prophezeiungen oder Träume gänzlich fehlten, da im fünften Jahrhundert die Skeptiker, welche über solche Dinge ihre eigene Ansicht hatten, noch sehr in der Minderzahl und deshalb zum Schweigen genötigt waren.

Wir kommen hiemit wieder darauf zurück, dass das alte Trauerspiel weder auf die Nerven der Zuschauer wirkte, noch auch durch eine kunstvoll verschlungene Anlage an den Verstand sich wandte, weil die Griechen das wahre Tragische sowohl im Rührenden als im Furchtbaren fanden. Jener Empfin-

---

1) Voltaire bemerkt vortrefflich gegen Corneille: Si vous traitez Iphigénie ou Electre ou Pénelope, n'y mêlez point de petite intrigue de cour, was er eingehend motiviert.

2) Wilh. Marcowitz Ulixis ingenium quale et Homerus finxerit et tragici Graecorum poetae, Pr. v. Düsseldorf 1854; J. P. Mahaffy Hermathena II. p. 265 ff.

3) Poet. c. 10.

dung galten die Familienscenen[1]), sei es dass Engverwandte, Eltern und Kinder oder Geschwister den letzten Abschied von einander nehmen oder zu nehmen glauben, sei es dass sie nach langer Trennung sich jubelnd in die Arme sinken. Die Rührung solcher Augenblicke wird oft dadurch gesteigert, dass das eine das andere lange Zeit verkennt und etwa gar einen Feind in ihm sieht, bevor ihr Verhältnis klar wird. An dergleichen Erkennungsscenen (ἀναγνωρίσεις) voll Jubelliedern und Freudethränen haben sich die Griechen nie satt gesehen und später, als der Roman an die Stelle der Tragödie trat, nicht satt gelesen. Aristoteles trägt dieser Geschmacksrichtung dadurch Rechnung, dass er jenen in der Poetik einen besonderen langen Abschnitt einräumt[2]).

Die Liebesscenen dagegen, welche das Ueberwuchern der Romane auf unsern Bühnen unvermeidlich gemacht hat, waren den griechischen Tragikern ganz unbekannt, weil sie den Sitten und Anschauungen der Hellenen gänzlich ferne lagen. Euripides allein hat, soviel wir wissen, in der „Andromeda" einen Ansatz dazu gemacht und doch zeigt gerade das davon Bekannte den tiefen Unterschied zwischen Griechen und Modernen: Perseus, von Andromedas Schönheit zur Liebe entflammt, drückt seine Gefühle aus und sie — sagt nach längerem Zögern weder nein noch ja. Trotz dieser Diskretion hat Euripides mehr von Liebe in das Trauerspiel gebracht als seinen Zeitgenossen recht war, im „Chrysippos" vollends dramatisierte er ungescheut die Knabenliebe[3]). Freilich wich er im Allgemeinen von der Gewohnheit des griechischen Dramas nicht ab, zwar nicht jene Leidenschaft selbst, aber dadurch beeinflusste Handlungen darzustellen, wie Sophokles, obgleich er zuerst in die Antigonesage Haimons Liebe gebracht hat, dennoch bloss ihre verhängnisvolle Wirkung fühlen lässt. In den „Trachinierinen" wirkt Herakles' Zuneigung zu Iole gleichfalls wie aus dem

---

1) Vgl. G. Dalmass la famiglia in Sofocle, Pr. v. Rovereto 1886.

2) Cap. 16, vgl. 11.

3) Ovid. (trist. 2, 406) fügt aus der späteren Tragödie Hylas und Ganymedes bei. Epigrammatiker gaben daher dem Drama das Beiwort παιδεραστάς (Athen. 13, 601 b). Im „Achilleus" des Aeschylus und der sophokleischen „Niobe" (Athen. 13, 601 a b) kam diese Empfindung nur nebenbei, um die Rührung zu verstärken, vor.

Hintergrund, etwas kühner war Sophokles bei Hippodameia[1]), doch mied er alle anstössigen Themen[2]). Hingegen hebt Aeschylus, der Sprosse einer strengeren Zeit, bei Aristophanes hervor, nie habe er ein liebendes Weib auf die Bühne gebracht[3]); in der That war selbst bei der Danaidin Hypermestra das Liebesmotiv in eine Fügung Aphrodites gewandelt und sozusagen personifiziert. Die hellenische Tragödie fasst überhaupt Aphrodite mit Eros und Peitho[4]) als unheimliche dämonische Gewalten, die den Menschen unaufhaltsam zu vielem Schlimmen fortreissen. Die Tragiker der Aufklärungszeit scheuten nicht einmal vor so bedenklichen Problemen des Seelenlebens wie Makareus und Kanake, Kinyras und Myrrha zurück[5]). Euripides fördert die erotische Auffassung der Mythologie ungemein und verhilft ihr in der Literatur und Kunst der Folgezeit zum Siege.[6])

Obgleich jeder jähe Umschlag, bald ein plötzlicher Schicksalswechsel bald eine rührende Erkennung, auf Griechen die ergreifendste Wirkung ausübte, erschien es ihnen doch auch tragisch, wenn den Helden ein gewaltiges Leid oder der Tod traf[7]), wie z. B. Aias sich selbst tötete und Ixion von Zeus in den Hades geschleudert wurde[8]). Der Selbstmord zumal und zwar namentlich das Erhängen erschütterte die Herzen am meisten[9]), weshalb ihn Sophokles, wo er nur kann (in der Antigone gar dreimal), anwendet. Oft bilden Leichen (durch Puppen dargestellt) den Gegenstand einer ergreifenden Klage,

---

1) Fr. 421 D. 430 N. bei Athen. 13, 564 bc; vgl. Ribbeck römische Tragödie S. 434 f. Liebe war auch in den Kolcherinnen, Skyrierinnen und Phaidra ein tragisches Motiv.

2) Nikephoros in Walz' rhetores I 445, 3 f.; s. jedoch fr. 736.

3) Aristoph. Ran. 1044 f.

4) Vgl. Chr. Jessen Ztsch. f. Gymnasialwesen VI (1852) S. 737 ff. Charakteristisch ist hiefür der berühmte Chorgesang der „Antigone" (V. 781 ff.).

5) Ersteres im euripideischen Aiolos; letzteres Joseph. antiq. Jud. 19, 1, 13.

6) Ovid (trist. 2, 381—409) gibt ein langes Verzeichnis erotischer Tragödienstoffe; die blässliche Jünglingsmaske der Theatergarderobe deutet Krankheit oder Liebe an (Pollux 4, 137); über die Kunst: Ad. Furtwängler Eros in der Vasenmalerei, München 1874.

7) Πάθος Aristot. poet. 11 a E.

8) Aristot. poet. 18 p. 1455 b a. E.

9) Soph. OR. 1230 f. τῶν δὲ πημονῶν μάλιστα λυποῦσ' αἳ φανῶσ' αὐθαίρετοι; über das Erhängen Nauck zu Soph. Oed. R. 1374.

z. B. richtete schon in den „Myrmidonen" des Aeschylus Achilleus an den toten Freund eine rührende Ansprache [1]).

Damit das Unglück mit voller Macht wirke, verschmähten die Alten einen kräftigen Realismus durchaus nicht. Man führte nicht etwa bloss Blinde wie Teiresias und Phineus [2]), sondern auch Oedipus mit blutenden Augenhöhlen vor. Blut war überhaupt so wenig als bei den griechischen Künstlern [3]) verpönt: Klytaimestra trat bei Aeschylus mit dem Blut ihres Gatten besudelt (V. 1390), bei einem anderen das blutige Beil tragend heraus [4]) und Agaue trug in ihrer Verblendung triumphirend das abgerissene Haupt ihres Sohnes [5]). Nicht einmal Sophokles hielt sich auf der schmalen Linie der idealen Schönheit; denn er ersparte den Zuschauern die Erblindung des Thamyras [6]) und das blaugeschlagene Antlitz der misshandelten Tyro [7]) so wenig als die grässlichen Schmerzen des sterbenden Herakles oder die Krämpfe Philoktets, an welche vielleicht Aeschylus schon das Publikum gewöhnt hatte [8]). Euripides überbot ihn mit gebärenden Frauen [9]) und Thyestes' Schreckensmahl [10]). Den Wahnsinn der Io, des Herakles und der berühmten Muttermörder liessen sich die Dichter und wiederum Euripides und Aeschylus vor anderen nicht entgehen [11]).

Viel zurückhaltender waren sie hingegen, wenn es sich um Gewaltthaten, welche lebhafte Bewegung bedingten, handelte.

---

1) Fr. 131—33, s. Ribbeck röm. Tragödie S. 355; die Leichen wurden natürlich durch Puppen dargestellt.

2) Pollux 4, 141.

3) Brunn die philostratischen Gemälde, Jahrbb. Suppl. 4, 217 f.

4) Hesych. u. Δημήτριος ὁ Πέλεκυς.

5) Vgl. Plutarch. Crass. 33.

6) Daher hatte die Maske zweierlei Augen (Pollux 4, 141).

7) Pollux 4, 141.

8) G. Hermann opuscula 3, 126; über das Ekelhafte in der alten Poesie Lessing Laokoon Kap. 25 S. 149 und Anhang S. 279 H.

9) Kanake im „Aiolos" Sueton. Nero 21; Auge Schol. Paris. zu Aristoph. Ran. 1080.

10) „Kreterinen" fr. 470—71.

11) Io und Orestes bei Aeschylus, Orestes, Herakles und Alkmeon (geschildert von Tatian. ad Graec. 24 z. B. φορεῖ στολὴν ἀπάνθρωπον) bei Euripides; Sophokles schrieb einen „wahnsinnigen Odysseus", der jüngere Astydamas einen „wahnsinnigen Aias".

Zwar überschätzt man jetzt die lästigen Folgen des Kothurns. Wie oft kommt es vor, dass eine Person flehend auf die Kniee niederfällt oder zu Boden sinkt [1]. Wie oft wird jemand wider seinen Willen fortgeschleppt! Euadne springt in den Scheiterhaufen und Nausikaa spielt Ball. Allein zum Gebrauch der Waffen kam es auf der Bühne nie, obgleich Merope gegen ihren Sohn die Axt erhob, der Wächterchor des „Rhesos" Odysseus im Laufschritt verfolgte [2] und Telephos, wie Alexandros, um ihr Leben zu retten, vor den gezückten Schwertern auf einen Altar sich flüchten mussten [3]. Wenn am Palast des Bühnengebäudes oben ein Ziegeldach angebracht war, von dem aus in einem Stücke Ziegelsteine auf die anstürmenden Feinde geworfen wurden, so geschah dies gewiss keineswegs auf die Bühne herab [4]. Weil also die Waffen nie gebraucht wurden, kam ein Totschlag auf offener Scene nicht vor. Wiewohl ein religiöses Bedenken dagegen nicht vorhanden gewesen wäre — es war ja ein scheinbar Sterbender nicht unreiner als eine fingierte Leiche —, zögerten die Dichter soweit vorzugehen, teils weil sie die Schauspieler notwendig brauchten und an dem chinesischen Brauche, dass die Toten selber von der Bühne gehen, keinen Gefallen finden konnten, teils weil bei solchen Vorgängen das Erschütternde sehr leicht in das Lächerliche umzuschlagen pflegt. Der Selbstmord des Aias erforderte gewiss einen ungewöhnlich taktvollen Schauspieler und Sophokles hatte sich zu diesem gefährlichen Experimente nur deshalb entschlossen, weil er die Botenerzählung seines Vorgängers Aeschylus nicht überbieten zu können meinte. Er liess den Schauspieler im Hintergrund zwischen Bäumen und Gebüsch [5]

---

1) Z. B. Eur. Andr. 529 ff. 579—718 u. ö., s. Albert Müller S. 198 A.; sogar ein ganzer Chor, wie in den „Persern" und den „Bakchen" (V. 604 f.).

2) Dass diese Scene nicht vereinzelt war, zeigt Schol. Aristoph. Acharn. 210.

3) Ribbeck röm. Tragödie S. 108. Derselbe vermutet S. 442, dass die Verfolgung des Pelops durch Oinomaos (Demochares in Vita Aeschinis p. 269, 29 West.) in einem Satyrspiel des Sophokles vorkam; aber auch in der „Niobe" eilte ein Knabe Hilfe rufend über die Bühne (Plutarch. anatorius p. 760 de).

4) Pollux 4, 129 a. E.

5) Rhetor. ad Herenn. I 11, 18 Aiax in silva . . . gladio occubuit; dazu passt νάπος V. 892.

niederstürzen, worauf ihn Tekmessa mit einem Gewande verhüllte (915 f.); nachdem während der Klagegesänge eine Puppe an seine Stelle gelegt worden war, deckte Teukros (V. 1003 ff.) die Leiche auf. Der Dichter stand damit nicht allein, wenn auch derartiges bei den Griechen selten vorkam [1]) Aber man richtete doch für Todesfälle durch das Schwert oder durch Ertrinken eine besondere Maschinerie her [2]).

Nicht alle Stücke erregten Mitleid und Furcht der Zuschauer, sondern viele riefen zunächst Staunen durch die vorgeführten Wunder hervor [3]); glaubte doch das griechische Volk zur Zeit der Perserkriege wenigstens an Wunder nicht weniger zuversichtlich als das Mittelalter. Erst als der Glaube erschüttert und das Uebernatürliche zu einem Kunststückchen für Gaffer herabgesunken war, legte Aristoteles mit Recht gegen die verschwenderische Anwendung Protest ein. Aber die Dichter der Blütezeit liessen die Gesetze der Natur durch die göttliche Macht durchbrechen: der geistesumnachtete Aias nahm Odysseus nicht wahr; letzterer war im „Philoktet" des Euripides nach homerischem Muster von Athene unkenntlich gemacht; im sophokleischen „Tereus" führte sogar die Stimme des Webeschiffchens die furchtbare Erkenntnis herbei [4]). Ferner wurden trotz der bekannten Vorschrift der Kunstrichter [5]) bei Euripides Kekrops in eine Schlange, Hippe in ein Pferd verwandelt und Aktaion trat mit einem Hirschgeweih, wie die aeschyleische Io mit Kuhhörnern, auf, eine Andeutung der Metamorphose, welche die Kunst den Tragikern lehrte [6]). Der gleiche Tragiker liess in seiner Kühnheit Bellerophon und Perseus durch die Luft reiten und fliegen [7]) weil Aeschylus bereits für das Herabschweben und Emporsteigen der Götter die notwendigen Maschinen eingeführt hatte [8]). Denn die Götter griffen, wie oben

---

1) Schol. Soph. Ai. 815 ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια.

2) Στροφεῖον Pollux 4, 132.

3) E. Roux essai sur le merveilleux dans la tragédie grecque, thèse von Paris 1846.

4) Aristot. poet. 16 p. 1454 b a. E.

5) Horat. a. p. 187.

6) Fr. 922 N. Pollux 4, 141.

7) Pollux 4, 128. Eurip. fr. 123 N.

8) So Okeanos und seine Töchter (vgl. 129. 135) im „Prometheus"; letztere verlassen erst V. 279 ff. ihren wunderbaren Wagen (anders Wieseler

gesagt wurde (S. 167), sehr häufig in eigener Person ein. Die Unterwelt entsandte die fackelschwingenden Erinyen[1]) und Schattengestalten auf der sogenannten charontischen Stiege empor[2]), was wiederum Aeschylus in den „Eumeniden" (anders in den „Persern") eingeführt hatte. Bei Sophokles stieg Achilleus' Geist in der „Polyxena" an die Oberwelt herauf, um das Blut der trojanischen Prinzessin zu fordern[3]) Euripides erregte mitleidsvolle Rührung, wenn der ruhelose Geist des jungen Polydoros sein klägliches Geschick erzählte. Man versetzte die Scene überhaupt in die Unterwelt, wie Euripides (?) die des Peirithus[4]).

Die alten Dichter wussten nicht schlechter als ihre neueren Kollegen, dass die Mehrzahl der Zuschauer nicht bloss hören, sondern auch sehen wollte, — spricht doch auch der Deutsche von Schauspiel — und hatten als Bürger einer demokratischen Republik den Wünschen der Mehrheit Rechnung zu tragen. Aristoteles zählt daher die Ausstattung (ὄψις), wiewohl er das Unkünstlerische solcher Mittel hervorhebt, zu den Grundbestandteilen der Tragödie[5]). Aeschylus machte mit den Kostümen den Anfang, indem er die Sinne der Zuschauer durch Purpur[6]), Goldstickerei[7]), buntfarbige

---

de difficilior. quib. Poll. locis p. 6 u. C. Fr. Müller die scenische Darstellung des aeschyleischen Prometheus, Stade 1871 S. 13). Pollux weiss 4, 128 die Ausdrücke der Maschinisten nicht auseinander zu halten.

1) Aristoph. Plut. 423 f.

2) Χαρώνιοι κλίμακες Pollux 4, 127. 132, vgl. A. Müller S. 149 ff. Die Erscheinungen hiessen ἀναδείγματα (Hesych. s. v., s. u. ἄνδεργμα).

3) Fr. 469 Dind.; vielleicht auch Amphiaraos in den „Epigonen" (Ribbeck röm. Tragödie S. 491 ff.).

4) Fr. 594 (Greg. Cor. Walz rhet. 7, 1312); vgl. Aristot. poet. 18 p. 1456 a 3. Anon. de comoedia VIII 33. Anecd. Par. I p. 3.

5) Poet. c. 6 p. 1449 b 32 u. ö.

6) Philemon fr. 115 M = 105, 4 K. Horat. a. p. 228. Plutarch. glor. Athen. 5. Demetr. 41; φοινικίς Pollux 4, 116 (auch die ἐφαπτίς war rot); συρτὸς πορφυροῦς bei den Königinnen ders. 4, 118; sogar die Riemen der Schuhe waren purpurn (Vergil. Ecl. 7, 32. Aen. 1, 337).

7) Χλαμὺς διάχρυσος, χρυσόπαστος Pollux 4, 116; vgl. Horat. a. p. 228. Plut. Demetr. 41. Pollux 4, 116. Lucian. somn. 26. Menipp. 16. Icaromen. 29 a. E., auch epist. Saturn. 2, 28. Nigrin. 11 (χρυσίς); picti cothurni Ovid. am. 2, 18, 15 (vgl. Wieseler Denkmäler T. IV 10), wie Dionysos in dem alexandrinischen Zuge ἐμβάδες χρυσογραφεῖς trägt (Athen. 5, 200 d). Der

Gewänder[1]), goldenen Schmuck[2]) und Elfenbeingriffe der Schwerter[3]) bestach. Zugleich gab er durch Einführung von Triumphzügen den Anstoss dazu, dass der Chorege kostbares Geräte, z. B. Silbergefässe[4]), zusammenschaffte. So führt Agamemnon, als er stolz zu Wagen einfährt, die troische Beute mit sich[5]), auch in den „Trachinierinen“ tritt ein Beutezug auf. Euripides vollends trifft die Schuld, dass er das Publikum zuerst durch ein reines Schaustück ergötzte; bevor nämlich die Handlung des „Orestes“ begann, wurde Helenas Einzug stumm vorgeführt[6]). Zu solchen Schaustücken brauchte man zahlreiches Volk (δορυφόρημα)[7]) und, wenn auch die Sklaven die wohlfeilsten Statisten waren, sollten doch ihre Gewänder prächtig sein[8]). Die Eröffnungsscenen der „Sieben“ und von „König Oedipus“, sowie die Areopagsitzung in den „Eumeniden“ ver-

---

Chor trug goldgestickte Gewänder (Antiphanes fr. 202, 6 M.). Deshalb hauptsächlich beliefen sich die Kosten einer tragischen Choregie bis auf ein halbes Talent (Lysias 21, 1), obgleich es damals schon Kostümverleiher gegeben zu haben scheint (Pollux 7, 78). Man stellte sich Dionysos selbst χρυσόσιμος vor (Revue archeol. 1870/1 p. 107 Z. 14). Die Schauspieler erhielten das Privilegium der χρυσοφορία (CIA. II 552 c 8).

1) Eurip. Andr. 148; βατραχίς Pollux 4, 116. Man darf vielleicht daran erinnern, dass Polygnot, Aeschylus' Zeitgenosse, seine Frauenbilder mit bunten Hauben zu schmücken pflegte (Plin. nat. hist. 35, 58).

2) Eurip. Andr. 147. Duris fr. 31 bei Athen. 12, 535 e (hier ist zu lesen ξυστίδα χρυσοῦφαντον καὶ χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ περόνῃ). Lucian. Anach. 23.

3) Lucian. somn. 26.

4) Philemon fr. 115 = 105, 4 K.

5) Eine der drei Thüren des Scenengebäudes war für Wägen eingerichtet (vgl. Wecklein Philol. 31, 442 ff.). Zu Wagen erscheinen ausserdem Atossa (das erste Mal Pers. 607), der argivische König (Suppl. 170 ff.) und Athene (Eum. 405), dann bei Euripides Klytaimestra El. 998 (vgl. 1135 f.) und IA. 607 ff. und Andromache Tro. 568 f.

6) Scholien z. V. 58; so etwas hiess wahrscheinlich προεισόδιον (Heliodor. Aethiop. 8, 17).

7) Plutarch. mor. p. 791 e. Julian. Caes. p. 310 c, δορυφόροι Plut. glor. Ath. 5, vgl. Koob de mutis quae vocantur personis in Graecorum tragoediis, Halle 1882 p. 22 ff.

8) Plutarch. Phoc. 19; auch quaest. symp. 7, 6, 20 δορυφορήματος λαμπροῦ. Sie trugen ebenfalls Masken (Hippocr. lex 2, 5. Lucian. Tox. 9). Insofern sie nichts zu sagen haben, heissen sie κωφὰ πρόσωπα (A. Müller S. 179, 4).

langten deren viele[1]) und im „Oedipus von Kolonos“ und den „Schutzflehenden“ (V. 843) erschien Theseus mit seinem Heere. Den Schluss der „Eumeniden“ bildete ein grossartiger Zug von Frauen und Mädchen in Purpurkleidern (V. 1004 ff.). Euripides liess einen vollen Leichenzug über die Bühne ziehen[2]) und in der „aulischen Iphigenie“ von der Dienerschaft Klytaimestras die mitgebrachte Ausstattung auspacken.

Der Chor trug, um Aufsehen zu erregen, gerne ausländische Kleider, z. B. traten in Ions „Omphale“ lydische Harfenspielerinnen, in Euripides' „Kretern“ die Kureten in weissen Gewändern auf und derselbe Dichter ersetzte den thebanischen Chor der „Sieben“ durch phönikische Frauen, weil ihm dies interessanter schien. Die Tragiker waren ja, wie die Komiker zeigen, auch für die Kostüme und scheinbar so geringfügige Details, wie brennende Fackeln[3]), verantwortlich.

Zur Hilfe des Maschinenmeisters nahmen sie ebenfalls in vielen Fällen ihre Zuflucht und zwar gerade schlechte Dichter, wie Xenokles, „der Maschinenerfinder“ oder „der zwölfmaschinige“ beigenannt[4]). Die Himmlischen sprachen mit Blitz und Donner zu den Menschen[5]). Vor allem gebrauchten Aeschylus und Euripides die Maschinerie zur Erzielung eines effektvollen Abschlusses: Der Fels, an welchen der Titane geschmiedet war, versank samt den Töchtern des Okeanos in die Tiefe. In den „Schutzflehenden“ sah man die Scheiterhaufen auflodern, wie Pentheus' Palast in Flammen eingehüllt erschien[6]), und die „Troerinen“ schlossen mit dem Einsturze der brennenden Trümmer Ilions.

Wir möchten zu den sinnlichen Elementen des Trauerspiels endlich die geographischen Exkurse rechnen, insoweit die gehäuften Namen nie gehörter Länder und Orte den Hörer in Staunen versetzten; Aeschylus fand hieran ausnehmend

---

1) Zawadzki die Anzahl der Areopagiten in Aeschylus' Eum., Pr. v. Ruhrort 1884.

2) Alcest. 607 ff., vgl. 625 ff.

3) Aristophan. fr. 300 b = 599 K. (gegen Agathon), ebenso Eur. Hel. 865 ff. und am Ende der Eumeniden.

4) Aristoph. Pac. 791 mit Scholien.

5) Das βροντεῖον wird z. B. im „Oedipus auf Kolonos“ verwendet.

6) Bacch. 594 ff. 624 f.

Gefallen, indes zahlten auch Sophokles und Euripides im Triptolemos [1]) und den „Bakchen" dieser Manier ihren Tribut.

Von der Art von Trauerspielen, welche Aristoteles die ethische nennt, weil sie des Pathos entbehrte [2]), besitzen wir kein Beispiel mehr. Wir müssten denn die euripideische „Helena" hieher zählen, indes steht sie hinsichtlich ihrer ziemlich verwickelten Handlung dem modernen Intriguenstücke näher, während sonst diese Gattung, wie gesagt, den Hellenen fremd war. Man glaube darum nicht, dass sie die Tragödien mit dem blossen Gefühle und nicht auch mit dem Verstande beurteilten; im Gegenteil bemerkten sie Unwahrscheinlichkeiten recht wohl und liessen sie sich höchstens dann gefallen, wenn sie wie im „König Oedipus" vor der dargestellten Handlung lagen; ich meine den seltsamen Umstand, dass der Herrscher um die Ermordung seines Vorgängers sich nicht bekümmert hat [3]).

Entsprechend der Einfachheit des Stoffes wurde die Ausführung mit den einfachsten Mitteln besorgt. Da nun die Exposition [4]) verhältnismässig die grössten Schwierigkeiten bereitete, blieb man am liebsten bei einer bereits in der Praxis bewährten Methode, so dass der Dichter leicht etwas schablonenhaft arbeitete und der Schauspieler durch gewandten taktvollen Vortrag die Absichtlichkeit verdecken musste. Die alten Tragiker waren im Vergleich mit ihren modernen Kunstgenossen, mag auch z. B. Shakespeare in mehreren histories, besonders in „Richard III." die Kenntnis der vorherliegenden Ereignisse voraussetzen, unvergleichlich günstig gestellt, weil die Zuschauer die Stoffe mindestens in grossen Zügen kannten und mit den Namen der Hauptspieler wohl vertraut waren [5]). Die einfache Entwicklung des „König Oedipus" wäre in unseren Zeiten unmöglich, wie Schiller klarer als je einsah, als er zur Exposition des „Wallenstein" mehr Akte als für die eigentliche

1) Strabo 1, 27.

2) Aristot. poet. 18 p. 1456a 1.

3) Aristot. poet. 15 p. 1454b 7f.

4) Ernst Ziehl über die dramatische Exposition, Diss. v. Rostock 1869.

5) Dies hebt der Komiker Antiphanes (fr. 191 K. bei Athen. 6, 222a) drastisch hervor.

Handlung gebrauchte [1]). Demgemäss kam es für den griechischen Dichter darauf an, dass er zuvörderst den Zuschauer unterrichtete, welche Sage den Gegenstand der aufzuführenden Tragödie abgäbe, sodann in welchem Sinne er dieselbe auffasste. Je mehr die Tragiker der Originalität wegen die herkömmliche Fassung der Mythen umgestalteten, desto mehr nahm die Schwierigkeit und Wichtigkeit der Exposition zu.

Aeschylus durfte in den „Persern", „Schutzflehenden", „Myrmidonen" [2]) und dem „gelösten Prometheus" [3]) sofort den Chor auftreten lassen, der Vorwurf dieser Dramen war ja entweder an sich so einfach oder durch ein unmittelbar vorhergehendes Stück so klar gelegt, dass einige Anapäste zur Aufklärung hinreichten. Mit der Fortbildung des Trauerspiels wurde aber ein besonderer Prolog [4]) in Trimetern unvermeidlich: Die „Sieben" eröffnet eine lange Rede des Eteokles an das thebanische Volk; auch in den „Choephoren" ist der allein redende Orestes doch nicht allein. Diese Art liegt in der Mitte zwischen dem wirklichen Monolog, den Aeschylus im „Agamemnon" massvoll und darum glücklich anwendet [5]), und einem lebendigen Dialoge, wie er den „Prometheus" einleitet, wo der Dichter bei seinem Publikum so viel voraussetzt, dass er den Namen der Hauptperson erst im 66. Verse ausdrücklich nennt. Beide Mittel vereinigt Aeschylus in den „Eumeniden", freilich in noch wenig bühnenmässiger Weise: Die ersten 33 Verse hängen mit der Handlung nicht zusammen, sondern die Pythia spricht ihr tägliches Morgengebet und lädt die

---

1) Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797.

2) Fr. 128 D. = 127 N.

3) Procop. hist. Goth. 4, 6 und Aeschyl. fr. 191.

4) Πρόλογος, insofern er vor dem Chorliede gesprochen wird, Aristoph. Ran. 1119, 1177. Aristot. poet. 12; εἰσβολή, weil er die Exposition enthält, Antiphanes a. O. V. 19. Strabo 13, 616. Arg. Eurip. Med. Schol. Aristoph. Ran. 1. Thesm. 1065. Schol. Hephaest. p. 126. Friedr. Th. Ellendt de prologo tragoediae Graecae, Habilitationsschr. v. Königsberg 1819; C. G. Firnhaber Jahns Archiv 17 (1851) S. 545 ff.; K. W. Voss de tragoediarum Graecarum prologo, Diss. v. Berlin 1864; Caspers über die Prologe der griech. Tragödie, Pr. v. Saargemünd 1874.

5) Ebenso vielleicht in den „Mysern" (fr. 141 D.) und der „Niobe" (fr. 155), sowie in den „Pleuronierinen" (p. 558 Nauck) und „Phönikerinen" des Phrynichos (fr. 9 p. 559).

Wallfahrer zum Orakel; hierauf lässt die Priesterin die Bühne leer, aber rasch wieder herauskommend, schildert sie entsetzt, was sie im Tempel gesehen, und übergibt gewissermassen Apollo das Wort, der hierauf mit Orestes spricht.

Sophokles pflegt das Notwendigste der Exposition mit unübertrefflicher Leichtigkeit zunächst in einen Dialog einzuflechten; wenn Oedipus in beiden Stücken sich selbst beim Namen nennt [1]), klingt das doch gerade bei diesem selbstbewussten Heros vollkommen natürlich. Sophokles erschwert sich die Aufgabe nicht dadurch, dass er ein vollständiges Bild der Sachlage entwirft, ohne Not, sondern ist mit dem dramatisch Notwendigen zufrieden. Ein alter Kritiker macht die feine Bemerkung, dass Oedipus dem Chor von Kolonos sein Schicksal nicht des langen und breiten auseinandersetze, wogegen bei Euripides Theseus von Adrastos vieles unnötige erfrägt [2]); ja Sophokles lässt lieber Theseus den Thebaner sofort erkennen als dass er bei strenger Einhaltung der Wahrscheinlichkeit die Exposition in irgend einer Weise wiederholte [3]). Was nicht in den eigentlichen Prologen anzubringen ist, streut der Dichter geschickt an passenden Gelegenheiten ein [4]). Nicht ganz auf der Höhe der übrigen Stücke stehen die „Trachinierinen“, wo Deianeira mit langatmiger Rede, welche eigentlich an das Publikum und nicht an ihre Kammerfrau gerichtet ist, anhebt [5]). Nachdem diese kurz erwidert, beginnt eine neue Scene zwischen der Königin und Hyllos sofort die eigentliche Handlung.

Euripides knüpft mehr an die ältere Manier an [6]). Abgesehen von dem verstümmelten „Rhesos“ und der unechten

---

1) Weniger motiviert ist das gleiche in den äschyleischen Eingangsreden (z. B. bei Eteokles).

2) Schol. Soph. OC. 220.

3) Vgl. OC. 301 ff.

4) S. z. B. Schol. Ant. 155.

5) Vielleicht sprach Prokne am Anfange des „Tereus“ einen ähnlichen Prolog (fr. 517 D.), nach Ribbeck röm. Trag. S. 578 dagegen Apate.

6) Lessing hamburgische Dramaturgie, Stück 48; Ferd. Commer de prologorum Euripideorum causa ac ratione, Bonn 1864; Voss de prologis Euripideis, Progr. v. Halle 1873; Jos. Klinkenberg de Euripideorum prologorum arte et interpolatione, Berlin 1881 (der Anfang Diss. v. Bonn 1880) und Euripidea I. (über den Prolog zum Ion), Pr. v. Aachen 1883; Joh. v. Arnim de prologorum Euripideorum arte et interpolatione, Greifswald 1882.

Einleitung der „aulischen Iphigenie“ liess er regelmässig eine einzelne Person auftreten, aus deren Selbstgespräch die Hörer alles notwendige erfuhren; Selbstgespräch, sage ich, denn die Prologe nahmen trotz aller inneren Absichtlichkeit nie auf die Zuschauer unmittelbar Bezug. Bei näherer Betrachtung zeigen sich bewusste Unterschiede. Wo nämlich der Zuschauer, damit er das Kommende richtig verstehe und besonders die tragische Ironie wohl beachte, ein den handelnden Personen verborgenes Geheimnis der Vergangenheit oder auch die Zukunft kennen soll, wird ein Gott oder ein Geist hercitiert und diese Prologgattung erkennt Aristoteles an [1]; Sophokles freilich wusste im „Aias“ dasselbe Ziel auf viel künstlerischere Art zu erreichen. Jene Rolle spielen Aphrodite im „Hippolytos“ und wahrscheinlich im „Alexandros“ [2], Hermes im „Ion“ und der Geist in der „Hekabe“. Am Eingange der „Troerinen“ eröffnen Poseidon und Athene einen Ausblick in die Zukunft. Hingegen wäre es zur Exposition wahrlich nicht notwendig gewesen, in der „Alkestis“ Apollo und dann den Todesgott auf die Bühne zu bemühen.

Soll hingegen die allen Beteiligten offenbare Lage dargestellt werden, dann tritt eine Person des Stückes selbst auf. Am tadelnswertesten geschieht dies in den „Phoenissen“, wo Iokaste gleich unmotiviert kommt und wieder abgeht; die Priesterin Iphigenia will doch wenigstens nach griechischer Sitte ihren beängstigenden Traum unter freiem Himmel aussprechen (V. 43) und sieht sich dann nach ihren säumigen Dienerinnen um. Sonst pflegt, nachdem der eigentliche Prolog beendigt, eine zweite Person aufzutreten, nach deren Abgang, wenn der Chor noch nicht erschienen ist, ein (oft lyrischer) Monolog des ersten Schauspielers folgt [3]. Nur in den „Bakchen“ und „Schutzflehenden“ erhebt der Chor, welcher schon anwesend war, unmittelbar nach dem Prologe seine Stimme. Von der „Andromeda“ wissen wir leider das eine allein, dass

1) Poet. 15 p. 1454 b 3 ff.; solche Prologfiguren, die später nicht wieder auftraten, hiessen προτατικὰ πρόσωπα Donat. in Terent. Andr. praef.

2) Ribbeck röm. Tragödie S. 82 f.

3) Androm. Hel. El. Med. Or., anders Heracl. und Herc. fur.

das Stück mit einem Liede der Heldin begann[1]). Euripides legt keinen Wert darauf, dass eine Hauptperson des Dramas den Prolog spricht; im Gegenteil weist er die wichtige Exposition der „Medea" der Amme zu und man möchte sogar, wenn er statt Elektra ihren nominellen Gatten das erste Wort haben lässt, eine Absicht vermuten. Mit der Motivierung des Sprechens gibt er sich keine Mühe, wenn es auch kein Zufall ist[2]), dass meistens Frauen und obendrein schwer bekümmerte ihre Sorgen ausschütten. Sonst muss man diese Prologe als eine ärgere Unnatürlichkeit bezeichnen als die meisten Monologe des neuen Dramas, insofern diese einem lebhaften Auftritt zu folgen pflegen und die Seele durch jenen immerhin in so starke Schwingungen versetzt sein kann, dass das Bedürfnis des lauten Aussprechens rege wird. Die Prologe haben fast alle eine grosse Aehnlichkeit untereinander[3]). Die Sprecher müssen sich gleich in den ersten Versen nennen, wogegen z. B. in der als mustergiltig gepriesenen Exposition des „Tartuffe" von allen Personen des ersten Aktes wohl das Verwandtschaftsverhältnis, nicht aber der Name mitgeteilt wird und Schiller die Monstreexposition des „Wallenstein" für Leser geschrieben hat; denn Illo spricht zwei Auftritte hindurch ungenannt und der Ort der Handlung ist nur in der Regiebemerkung angegeben. Auf letzteren legt Euripides weniger Gewicht, während die Genealogie mit einer uns frappierenden Ausführlichkeit behandelt wird; dass der König Archelaos seinen hellenischen Stammbaum von Danaos bis Archelaos I. gerne aufgezählt hörte[4]), begreift man allerdings ohne Mühe.

Da die grausamen Witze der Komiker Euripides von seiner Manier nicht abbrachten, muss er diesen Weg mit reiflicher Ueberlegung eingeschlagen haben. In der That hatte der kühne Umbildner der überlieferten Sagen dem Publikum bei weitem mehr als Aeschylus und selbst Sophokles zur Aufklär-

---

1) Fr. 114 (Schol. Aristoph. Thesmoph. 1065 τοῦ προλόγου τῆς Ἀνδρομέδας εἰσβολή). 115; Hartung Euripides restitutus II 344 und Robert archäol. Ztg. 1878 S. 18 bezweifeln dies; aber auch den „Alkmeon in Psophis" scheint eine Arie eröffnet zu haben (fr. 66).

2) Vgl. Eur. Androm. 93 ff.

3) Nur „Herakliden" und „Medea" sind feiner und dramatisch ausgeführt.

4) Eurip. fr. 230.

ung mitzuteilen. Wendete er nun die feine Expositionsart des letzteren an, so war Gefahr, dass der Masse der Hörer wichtige Punkte entgingen, und obendrein wäre ihre Aufmerksamkeit von den pathetischen Situationen, welche ihm die Hauptsache waren, ein wenig abgelenkt worden. Weil sogar die neuere Komödie sich für dieselbe Methode entschied, dürfen wir versichert sein, dass die gesamte jüngere Tragödie auch in diesem Punkte von Euripides abhing.

Unter den Teilen der Tragödie sondert sich neben dem Prolog der Schluss (ἔξοδος) deutlich ab. Es ist bereits bemerkt, dass die Alten, besonders Sophokles, auf einen effektvollen Abschluss weniger als wir Gewicht legten. Ein übliches Schema, wie für den Anfang, besteht bezüglich des Ausganges nicht, wenn nicht der deus ex machina erscheint und, um diesen recht zu würdigen, müssen wir etwas weiter von der Moral des Trauerspiels ausholen. Im Altertum hätte niemand zu behaupten gewagt, der Dichter dürfe sich ein eigenes Sittengesetz zurecht machen; so fest wurzelte die Auffassung, dass die Poesie und im besonderen die tragische Bühne „eine moralische Anstalt" oder, wie die Griechen sagten, die Schule der Männer sei [1]). Denn das Volk war, mit Montesquieu zu reden, in seinem Geschmacke ehrbar, ohne es in seinen Sitten zu sein. Wiewohl von der vermeintlichen Lösung sittlicher oder sozialer Fragen damals keine Rede war, forderten die Griechen, religiöser Bücher entbehrend, von jedem Dichter, dass die heranwachsende Generation in seinen Werken edle Lehren finde, die durch die Unterstützung des Rhythmus und den Zauber der poetischen Sprache fester als die bürgerlichen Gesetze hafteten. Demgemäss galten die zahlreichen Sittensprüche [2]) welche die Tragiker sowohl im Dialog als besonders in den Chorliedern mit freigebiger Hand ausstreuten, keineswegs für eine lästige Beigabe, sondern sie waren der vollen Aufmerksamkeit des Publikums sicher; auffallende Sentenzen

1) Sehr lehrreich ist, was Aeschylus in den Fröschen des Aristophanes darüber sagt; ausser zahlreichen übereinstimmenden Aussprüchen gehört eine besondere freilich etwas puritanisch gefärbte Abhandlung von Plutarch: πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν hieher.

2) Vgl. C. S. Köhler die Weisheit der Tragiker. Realconcordanz der Sprüche und Lehren in den Tragödien des Aeschylos Soph. Eur., Halle 1883.

riefen Bewegung und Unruhe hervor[1]), indem man sie beklatschte und da capo verlangte[2]) oder stürmisch ablehnte. In der Zeit der beginnenden Aufklärung achteten die Leute argwöhnisch auf skeptisch angehauchte Stellen und erhoben, wie es heisst, gegen vermeintliche Gottlosigkeiten des Euripides lauten Protest; bei der Aufführung des „Ixion" soll er persönlich das entrüstete Publikum auf das traurige Ende des Gotteslästerers vertrösten haben müssen[3]).

In der That war ja der Ausgang des Dramas[4]) für die Moral von grösserer Bedeutung als einzelne möglicherweise zur Charakteristik des Sprechers bestimmte Schlagworte, obgleich die Dichter durch die Ueberlieferung des Mythos eigent-

---

1) Κινηταὶ τοῦ θεάτρου Schol. Soph. OR. 294; dies illustriert Philon quod omnis prob. lib. p. 886 ed. Fr.

2) Plutarch. de aud. poet. 12. Sen. ep. 115; Cic. Tusc. 4, 29, 63 (man rief wohl αὖθις, Xenoph. conviv. 9, 4).

3) Sen. epist. 115. Es erinnert lebhaft an eine von Goethe in der italienischen Reise (Venedig 6. Oktober) erzählte Scene.

4) Die ältere Literatur, welche von dem tragischen Schicksal handelt, verzeichnet Nägelsbach de religionibus Orestiam continentibus, Jubiläumsschrift der Un. Erlangen 1843 S. 26ff. (vgl. nachhom. Theologie S. 335ff.); Raumer Historisches Taschenbuch 1841 S. 254ff.; Ign. Haentjes über die Schicksalsidee bei Homer und den Tragikern, Pr. v. Köln 1848; Lehrs Vorstellung der Griechen über den Neid der Götter und die Ueberhebung. Populäre Aufsätze aus dem Altertum, Lpg. ²1875 S. 35ff.; Fr. R. Camboulin essai sur la fatalité dans le théâtre grec, Paris 1855; Ed. Tournier Némésis et la jalousie des dieux, Paris 1863; Eugen Heinr. Schmitt moderne und antike Schicksalstragödie, Berlin 1874; K. W. Osterwald de notione fati in tragoediis Graecis expressa, Pr. v. Mühlhausen i. Th. 1878; zu Aeschylus: Arthur Jung de fato Aeschyleo, Diss. v. Königsberg 1862; Greiner de fato Aeschyleo, Pr. der Realschule, Weimar 1869; Herwig das ethisch-religiöse Fundament der äschyleischen Tragödie, Pr. v. Constanz 1877; zu Sophokles: Jos. Ehlinger de fati apud Sophoclem notione indole vi, I. Berlin 1852; Ad. Hoppe de deorum Sophocleorum fatali potestate, Halle 1852; Aug. Hagemann de fato Sophocleo I. Diss. v. Berlin 1853 II. Pr. v. Bielefeld 1858; Fährmann die Schicksalsidee in den Tragödien des Soph., Pr. v. Lauban 1857; Ed. Platner über die Idee der Gerechtigkeit in Aesch. u. Soph., Lpg. 1858; Hub. Chargé de fati quale Sophocles sibi finxerit natura, Köln 1859; H. G. A. Bakhoven de Sophoclis fati natione, Diss. v. Utrecht 1865; Vasiadis Ἑλληνικὸς φιλολογ. σύλλογος Ις′ p. 135ff.; dazu unten die über die religiösen Anschauungen der einzelnen Tragiker handelnden Aufsätze, und die Monographien über den „König Oedipus".

lich der moralischen Verantwortlichkeit enthoben zu sein pflegten. Das Ergebnis eines Stückes hängt, wenn wir die Sache ohne Phrase ins Auge fassen, jederzeit von den religiösen und philosophischen Anschauungen des Dichters und seiner Zeitgenossen ab. Wo der gläubige Christ Recht und Unrecht nach Verdienst beurteilt sehen will, da beruhigt sich der Grieche bei dem unergründlichen Etwas, das er Schicksal nennt, und findet seinen Trost in der Notwendigkeit [1]) und Allgemeinheit des Leides, ohne davon, wie der moderne Mensch, den Eindruck des Grässlichen zu erhalten; Goethe trifft in „Shakespeare und kein Ende" den Gegensatz des Empfindens scharf mit den Worten: „Bei den Alten überwiegt das Sollen, bei den Neuen das Wollen." Immerhin sah es das instinktmässig das Richtige fühlende Publikum gerne, wenn am Schlusse die Guten belohnt und die Bösen bestraft wurden [2]); doch machte eigentlich nur das letztere nach griechischer Vorstellung die höhere Gerechtigkeit aus [3]) Der oft besprochene „Kampf" des Helden gegen das Schicksal wäre den Alten frevelhaft und eines vernünftigen Mannes unwürdig erschienen [4]), wogegen sie eben darin, dass der Held von dem ihm Beschiedenen keine Ahnung hat und blindlings in sein Verhängnis stürzt, die Tragik fanden. Ebensowenig kennt Aristoteles das Phantom einer „tragischen" Schuld, das einem Kompromiss zwischen Aesthetik und Moral entstammt. Dagegen wünscht der Philosoph an dem Helden der Tragödie einen Fehler zu finden [5]), das will sagen, eine Menschlichkeit, wodurch jener das Schicksal eines Menschen verdient. Die aristotelische Kodifikation der Tragödie beruht hier offenbar auf Sophokles' Dramen. Wendet doch dieser Dichter vor allen eine besondere Kunst darauf, dass die uner-

---

1) Eurip. fr. 757, 9 δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς; auch die zahlreichen attischen Grabdenkmäler des fünften Jahrhunderts sprechen trostlose Trauer aus (Duhn Archäol. Ztg. 1885 Sp. 21).

2) Aristot. poet. 13 a. E.

3) Die Spruchsammlung in den Eklogen des Stobaeus I c. 3 p. 52 ff. ed. Wachsmuth zeigt dies klar.

4) Vgl. z. B. Sophocles fr. 205 D. bei Stob. floril. 99, 20 πῶς οὖν μάχωμαι θνητὸς ὢν θείᾳ τύχῃ; und das von A. Otto Archiv f. latein. Lexikogr. III S. 207. 385 citierte.

5) Poet. cap. 13 (ἁμαρτία).

forschliche Grenze zwischen Bestimmung und persönlicher Schuld in einen geheimnisvollen Schleier gehüllt bleibt. Wir wollen wiederum Goethe, obwohl seine Worte sich auf Shakespeare beziehen, das Wort geben: „Seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das eigentümliche unseres Ich, die prädestinierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst.“ Wenn der „König Oedipus“ immer wieder für das Muster der antiken Schicksalstragödie ausgegeben wird, trägt Sophokles wahrlich nicht die Schuld daran; denn, konnte er auch aus der Sage das überlieferte Orakel nicht entfernen, so schilderte er doch den Helden in solcher Weise, dass dessen Jähzorn das schreckliche Geschick herbeigeführt zu haben scheint[1]) Mehr als den Schein aber bedurfte Sophokles nicht, weil er Dichter und kein Philosoph war. Allerdings mag es Leute geben, welche, der ästhetischen Schablone zu Liebe, jene Doppelheit des tragischen Motive an dem griechischen Trauerspiel wie an unserem „Wallenstein“ tadeln.

Ich kann es mir nicht versagen, schon jetzt über „Antigone“ zu sprechen, weil viele eine gewisse Schuld, zum mindesten eine „tragische“ nach Art der Desdemonas herauszufinden bemüht sind, sei es, dass man ihr den Ungehorsam gegen das Willkürgebot eines leidenschaftlichen Despoten, obgleich es Sophokles selbst fortwährend verurteilt, oder den Selbstmord, der doch nur den sicheren Hungertod verkürzte[2]), zum Vorwurfe macht[3]). Als ob Antigone etwas anderes gethan

---

1) Sophokles spricht selbst OC. 371 diese Verflechtung mit den Worten aus: ἐκ θεῶν του κἀξ ἀλιτρίας φρενός.

2) Dass Sophokles selbst ihn als eine göttliche Strafe Kreons auffasste, zeigen V. 1103 f. Antigone ruft 925 ff. die Götter zu Richtern zwischen ihr und Kreon auf, und was geschieht sofort? Wodurch hat Eurydike ihr Geschick verschuldet?

3) Böckh Sophokles' Antigone S. ²134 ff.; Konr. Schwenck über des Soph. Ant., Pr. v. Frankfurt a. M. 1842; Hermann Köchly über Soph.' Ant., Dresden u. Lpg. 1844; Konr. Duden de Sophoclis Ant., Marburg 1855. Für die Schuldlosigkeit sprechen Ohlenschläger Lebenserinnerungen II 118, A. W. Schlegel Beitr. zur Gesch. der Litt. u. Kunst I 117. 122, Günther Grundzüge der tragischen Kunst S. 130 ff., Schneidewin u. A.;

als eine jederzeit in Hellas gepredigte Pflicht, von welcher sich nur hie und da der erhitzteste Parteihass ledig glaubte, erfüllt hätte; sie stirbt freiwillig dafür, dennoch konnte der Grieche in einem solchen Tode kein Unglück erblicken. Hätte Antigone Kreons unnatürlichem Befehle gefolgt, dann hätte sie in Frieden Haimon geheiratet und Kinder geboren und wäre schliesslich ebenso verschollen, wie die meisten Königsfrauen und auch ihre Schwester Ismene. So aber ward ihr Name hochberühmt, und stand dem echten Hellenen ein ruhmvoller Tod nicht höher, als vergessen zu leben [1])? Wenn der Mann für das Vaterland sterben konnte, that es das Mädchen mit nicht geringerem Heroismus für die Schwesterpflicht. Mag Kreon immerhin am Leben bleiben! Er geht, in Wahrheit eine „lebendige Leiche" (V. 1167), einem trostlosen Greisenalter entgegen, weil kein Sohn die griechische Kindespflicht an ihm erfüllen kann und die schreckliche Erinnerung ihn nie verlassen wird. So hängt der Ausgang der Tragödien auch damit zusammen, wie jedes Zeitalter über den Tod denkt [2]).

Der harmonische Abschluss der sophokleischen Stücke hält die scharfe Sonde eines Philosophen freilich nicht aus. In dieses poetische Halbdunkel bringt Euripides ein grausames Licht, indem er die Trostlosigkeit des griechischen Glaubens unbarmherzig aufdeckend, die Tücke des Verhängnisses und die Menschlichkeit der Götter mit Bitterkeit schildert. Aus dieser seiner Geistesrichtung erklären sich zwei Eigentümlichkeiten der euripideischen Tragödienschlüsse, erstens dass er ungewöhnlich viele Stücke unglücklich enden liess, was bei

---

eine Uebersicht gibt J. Girard Revue des deux mondes 1877 1. Janvier. S. auch Fr. Th. Hertel leidet die soph. Ant. schuldig oder unschuldig? Pr. v. Torgau 1876; A. Kolbe Bemerkungen über die trag. Schuld in Soph. Ant., Pr. v. Treptow 1883.

1) V. 96f. πείσομαι γὰρ οὐ τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν (dies erinnert an Ai. 479 ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή), und besonders V. 817ff.

2) Sophokles Πηλεύς bei Stob. flor. 121, 9 τὸ μὴ γὰρ εἶναι κρεῖσσον ἢ τὸ ζῆν κακῶς (ähnlich Aeschylus ib. 16. 17); dasselbe Kapitel des Stobaeus enthält viele gleichartige Aussprüche der Alten. Vgl. O. Busch quaestiones Euripideae I. de morte obeunda quid senserit Eur., Pr. v. Meissen 1868; auch W. Furtwängler die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen, Freiburg 1860.

dem Publikum der Dionysien Anstoss erregte [1]), zweitens der vielverspottete deus ex machina (θεὸς ἀπὸ μηχανῆς) [2]), der treue Repräsentant der Götterwillkür, welcher den Knoten zerhaut, worauf der Chor zufrieden singen kann: τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον εὗρε θεός. Aristoteles gestattet diese äusserliche Lösung des Knotens nur, wenn der Stoff wirklich ein übermenschliches Wesen fordert, damit es nämlich die Zukunft vorhersage [3]); um diese begründete Regel unbekümmert, bedient sich Euripides des deus ex machina, wie wenn er zum gewöhnlichen Handwerkszeug der Tragiker gehörte, so dass ein Komiker nicht Unrecht hat, wenn er spottet, die Tragiker citierten, wenn sie in Not seien, einen Gott herbei [4]); haben doch unter den erhaltenen Stücken [5]) nur vier einen natürlichen Schluss, welche Zahl bei strengerer Prüfung auf zwei (die Herakliden und Phoenissen) herabsinkt, denn Medeas Flucht geschieht ebenfalls auf übernatürliche Weise und in der „aulischen Iphigenie" trat Artemis nach der ursprünglichen Fassung persönlich auf. Die Erfindung des deus ex machina fällt indes Euripides nicht zur Last; schon Aeschylus liess die angeklagte Danaostochter Hypermestra durch Aphrodite retten und eine Gottheit verkündigte in den „Aetnäerinen" und „Heliaden" die Zukunft [6]). Sophokles führt Herakles zu „Athamas", damit die Schicksale von Phrixos und Helle geoffenbart werden [7]), wogegen derselbe Gott im „Philoktet" eine verwickelte Lage entwirren muss.

1) Aristot. poet. 13 p. 1453a 25.

2) Jacobs Nachträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste V 406 ff.; Fr. Fritzsche quatuor leges scenicae p. 57 ff.; Herm. Schrader Rhein. Mus. 22, 544 ff. 23, 103 ff.; Kuhlenbeck der deus ex machina in der griech. Tragödie, Pr. v. Osnabrück 1874; vom Regiestandpunkt: C. A. Böttiger de deo ex machina in re scenica vet., Weimar 1800.

3) Poet. 15 p. 1454b 3 ff.

4) Antiphanes fr. 191, 13 ff. Kock; ebenso Plat. Cratyl. 425 d. Cic. nat. d. 1, 53 u. Sp.

5) Ausserdem sehen wir Dionysos in der „Antigone", Hermes in der „Antiope" und Athene im „Erechtheus" (vielleicht auch im „Philoktet") eingreifen.

6) Fr. 41 bei Athen. 13, 600a; Fr. 5; Plin. nat. hist. 37, 2, 11 wird durch das Futur von fr. 67 (Bekker, Anecd. 346, 9) bestätigt; vielleicht gehört auch „Niobe" hieher (G. Hermann opuscula 3, 56).

7) Vielleicht schloss ein Gott auch „Alkmeon" (Ribbeck röm. Tragödie S. 496) und „Tereus" (ders. S. 584). —. Dass Alkmene auf zwei Vasenbildern

Jene Meister dachten also über den deus ex machina anders als Aristoteles, weil zu ihrer Zeit der Götterglaube noch plastisch und lebendig war: In der Persernot hatten Apollo und Pan die Griechen geschützt und die Dioskuren waren leibhaftig erschienen, Asklepios durchwandelte allnächtlich seine Heiligtümer in Epidauros und neben dem Theater Athens und, wenn es einer literarischen Erinnerung bedurft hätte, würde Homer den jugendlichen Gemütern die thätige Hilfe der Götter eingeprägt haben. Mit dem gleichen Rechte wendete der fromme Calderon, weil er und sein Volk von ganzem Herzen an Wunder glaubten, einen deus ex machina an. Wie hätte dagegen ein Mann des vierten Jahrhunderts, dem nicht einmal die Weltordnung, sondern der blinde Zufall alle menschlichen Dinge zu leiten schien [1]), in jenen Göttern etwas anderes als ein bequemes Werkzeug des Dramatikers sehen sollen?

Wer von den Dramen des Euripides eine Untergrabung des Volksglaubens fürchtete, war im Rechte und doch hatte jener geradeso wie die gläubigen Dichter Aeschylus und Sophokles die Absicht, sein Volk zu veredeln — ohne dass einer von ihnen irgendwelches Stück auf eine kurze Sentenz reduziert wissen wollte, was man den Grundgedanken zu nennen gewohnt ist. Denn „dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern lässt oder nicht“ [2]). Die Schlussworte bedeuten nicht die moralische Absicht des Stückes; höchstens Euripides kann sich die Belehrungsfreude auch an dieser Stelle nicht völlig versagen [3])

Wir haben bisher von den Elementen der Tragödie, welche das Altertum mit der Neuzeit gemeinsam hat, gesprochen; es fehlt aber noch der Grundstein des griechischen Dramas, der unmittelbar und mittelbar seine Eigenart bestimmte — der Chor [4]).

---

von Zeus vor der Todesstrafe gerettet wird (Engelmann Annali dell' Inst. 1872 p. 5 ff.) dürfte ebenfalls einer Tragödie entstammen.

1) Chairemon fr. 2 p. 607 Nauck (vgl. fr. 19) Τύχη τὰ θνητῶν πράγματ', οὐκ εὐβουλία; ebenso denken die Dichter der neueren Komödie (Stob. ecl. I c. 6 u. 7. p. 83 ff. Wachsmuth).

2) Lessing hamburg. Dramaturgie 33. Stück S. 194 H.

3) Z. B. Androm. 1279 ff.

4) L. Heeren de chori Graecorum tragici natura et indole, Göttingen 1784; Schiller Einleitung zur „Braut von Messina“; W. v. Humboldt

Der Chor war in Griechenland nicht der Einfall eines experimentierenden Dichters, noch weniger ein raffinierter Archaismus, sondern, bevor es überhaupt ein Drama in unserem Sinne gab, war er längst vorhanden und das griechische Volksbewusstsein verband Götterfeste und Chorlieder so unauflöslich, dass die klassische Zeit in dem Chor die Hauptsache zu erblicken fortfuhr; der Chor wird vom Staate dem Dichter zugewiesen, der Chor verhilft ihm zum Siege, der Chor gibt der Mehrzahl der Tragödien den Namen.

Nach dem, was wir S. 179 über die Entwicklung des Dialoges gesagt haben, begreift man, dass die Bedeutung des Chors in gleichem Masse sank als das dramatische Gespräch an Wichtigkeit und Umfang zunahm. Aeschylus war nach dem berühmten Worte des Aristoteles derjenige, welcher dem Dialog den ersten Platz einräumte; nichtsdestoweniger mutete er den Hörern wiederholt viel mehr als sechs oder sieben Strophen zu: Die „Schutzflehenden", das älteste der erhaltenen Stücke, beginnen mit vierzig Anapästen und vollen sechzehn Strophen! Diese Zahl überschritt Aeschylus denn doch nicht; aber auch die „Perser" heben, die noch gedehntere Anapästenreihe ungerechnet, mit einem zehnstrophigen Liede an; in den „Sieben" nehmen gleichviel Strophen (V. 720 ff.) die Mitte ein; der Chor des „Agamemnon" trägt anfangs dreizehn Strophen und später acht vor (V. 681 ff.). Letztere Zahl wird in den „Choephoren" (V. 585 ff.) und „Eumeniden" (V. 321 ff.)

Briefe an Schiller S. 465 ff.; O. Müller Aesch. Eumeniden S. 71 ff.; G. Hermann opuscula 2, 129 ff.; J. L. Runeberg observationes quaedam circa chorum tragicum, Diss. v. Helsingfors 1833; Chr. Alb. Klander de choro Sophocleo, Preisschrift v. Kiel 1840; Schreiter Abh. über den trag. Chor bei Soph., Pr. v. Rendsburg, Altona 1840; A. Wellauer Jahns Archiv 10 (1843), S. 443 ff.; P. J. Uylenbroek de choro tragico Graecorum, Leiden 1846; Arn. Ekker de choro Aeschyleo, Diss. v. Utrecht 1849; C. Friederichs chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo, Erlangen 1853; Sommerbrodt scenica collecta p. 5 ff.; Otto Gallus über die Bedeutung des Chores in der griech. Tragödie, Pr. v. Landskron 1875; Thom. Jungwirth über den Chor der griech. speziell der sophokl. Tragödie, Pr. v. Melk 1875; Cuno Fecht quaestiones choricae Euripideae, Freiburg 1878; Frz. Stolte de chori qualis in perfecta Graecor. tragoedia apparet ratione et indole, Pr. v. Rietberg 1882; A. Zernecke de choro Sophocleo et Aeschyleo, Breslau 1885 und andere im folgenden verzeichnete Schriften.

nicht überstiegen [1]. Dagegen nehmen die Chorlieder des „Prometheus“ wenig Raum ein, weil der Held dort immer auf der Bühne anwesend ist und der Chor keine Pausen auszufüllen hat, vor allem aber, weil der Trimeter ohnehin durch die Soloarien wesentliche Einschränkung erleidet [2]. Bei Aeschylus' Nachfolgern sind die Chorpartien an Umfang sehr bedeutend herabgemindert.

Sowie die Chorlieder hinter den Dialog zurücktraten, musste die Zahl des Chores erheblich vermindert werden, damit sie den Schauspieler nicht zu stark in den Schatten stellte. Die Zahl fünfzig gaben die Athener nicht erst wegen der Frauen, die sich über Aeschylus' fünfzig scheussliche Erinyen so arg entsetzt haben sollen, auf, wie ein phantasievoller Grammatiker meinte [3], welcher der Ansicht war, dass in den aeschyleischen „Nereiden“ und „Schutzflehenden“ die fünfzig Meeresgöttinen und Danaiden vollzählig aufgetreten seien, während doch der Dichter deren Zahl absichtlich verschweigt und andererseits Dienerinen erwähnt [4]. Thatsächlich belief sich die nachweisbare Zahl von Choristen auf höchstens sechzehn, ohne ganz genau festgesetzt zu sein [5]. Zwölf Choreuten [6])

---

1) Diese vier ὁρμαθοί scheinen bei ihm das gewöhnliche gewesen zu sein (Aristoph. Ran. 914 f.).

2) Ersteres sagt Wecklein S. 22 seiner Ausgabe richtig, während Bergk Rhein. Mus. 20, 289 vermutet, die Chorgesänge seien hier und in der sophokleischen „Elektra“ für eine spätere Aufführung abgekürzt worden. Nach den Prozentverhältnissen von Chor und Dialog (vgl. R. Engelmann Philol. 27, 736) darf man nicht die Stücke chronologisch ordnen; die drei Stücke der Orestie weichen erheblich von einander ab. Dazu kommen die Lücken und besonders die unsichere Zählung lyrischer Verse in Betracht.

3) Pollux 4, 110; schon von G. Hermann opusc. 2, 130. 140 bekämpft. S. auch Schol. Eum. 575.

4) V. 954. 977 ff. 1023 (ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ μέλος). Reinh. Schultze Jahrbb. f. Phil. 75, 264 f. u. Herm. Freericks de Aeschyli Supplicum choro, Diss. v. Leipzig, Duderstadt 1883 nehmen zwölf Choristen an. Vgl. auch Em. Alberti de Aeschyli choro Supplicum, Diss. v. Berlin, Frankfurt a. O. 1841.

5) Diomedes p. 491 in choris numerus personarum definitus non est (ebenso Blomfield Aeschyl. Pers. p. XXI). Vgl. G. Hermann opuscula 2, 129 ff. O. Müller Eumeniden, Anhang S. 75 ff. Böckh trag. princip. p. 57 ff. 75 ff. u. s. w.

6) Suidas u. Σοφοκλῆς und Vita Soph. Z. 25 f., welche vermittelnd

erschloss man aus dem „gelösten Prometheus", weil es so viele Titanen gab, und es waren allem Anscheine nach wirklich zwölf, welche im „Agamemnon" beim Morde des Königs nach einander ihre Meinung aussprachen [1]). Vierzehn, sieben Fürstinen und ebenso viele Dienerinen bildeten wahrscheinlich in den „Schutzflehenden" des Euripides den Chor [2]). Wie verhielten sich aber die Dichter zu der herkömmlichen Dreizahl der Eumeniden [3]), Moiren und Phorkiden und zu den sieben Heliaden? Musste die Zahl des Chores nicht dann zumal, wenn der Dichter von seinem Choregen zwei verschiedene Chöre oder, richtiger gesagt, zu dem Hauptchore einen Nebenchor verlangte, Schwankungen unterliegen? Dieser Fall trat in den „Phönikerinen" des Phrynichos, den „Eumeniden" des Aeschylus und mehreren euripideischen Tragödien ein [4]). Mithin dürfte sich die Zahl des Chores nach dem Erfordernis des jeweiligen Stückes gerichtet haben.

Wie ist nun das innere Verhältnis, in welchem der Chor zur Handlung steht, beschaffen? Man hat ihn sehr mit Unrecht den idealisierten Zuschauer genannt. Allerdings legt

---

sagen, so gross sei die Zahl vor Sophokles gewesen, was schon Böckh trag. princip. p. 60 anzweifelte.

1) V. 1344 ff. Es werden zwölf Vorschläge in je zwei Versen gemacht, aber auch die Zahl fünfzehn ist nicht unmöglich, weil drei einzelne Verse vorhergehen, und für diese scheinen sich die meisten Alten entschieden zu haben (Pollux 4, 108. Suidas u. Vit. Soph. a. O. Schol. Aeschyl. Agam. 1347. Eum. 575. Schol. Aristoph. Av. 297 und besonders Eq. 593 [586]). Vgl. R. Arnoldt der Chor im Agamemnon des Aeschylus, Halle 1881. Fünfzehn nimmt Bücheler Rhein. Mus. 32, 312 ff. für Sept. 78 ff. an. Die Ziffer sechzehn ergab sich den Brüdern Tzetzes (in Lycophr. p. 254 M., Anecd. Oxon. III 338, 1 u. de comoed. (VIII) 34) durch irrige Zurechnung eines gesonderten Chorführers. Von drei στοῖχοι spricht Photios u. τρίτος ἀριστεροῦ.

2) V. 963; daraus Vita Aeschyli Z. 107. Schol. Dion. Thrac. bei Bekk. An. II 746 u. Villoison Anecd. II 178 (I Δ in I A entstellt, als Variante bei Isaak Tzetz. proleg. in Lyc. p. 254). Auf dem Wandgemälde in Wieselers Denkm. d. B. XIII, 2 zählt man sieben Chorenten.

3) Eum. 575 steht πολλαὶ μὲν ἐσμέν; vgl. R. Ellis on the number of the Eumenides of Aeschylus, London 1873.

4) Alexandros und Antiope (Schol. Hippol. 58), Hippolytos und Phaethon (Blass p. 11. 13. 14).

der Dichter dem Chor viele ethische Betrachtungen in den Mund, aber dies war ja überhaupt für jedwedes Chorlied, auch das nicht dramatische, charakteristisch und, wenngleich in mehreren euripideischen Stücken der Tragiker seine subjektive Ansicht im Chorliede kundgibt [1]), haben doch Aeschylus und Sophokles, weil sie nicht gleich dem lyrischen Dichter selbst an der Spitze des Chores standen, die Individualität des Chores geachtet [2]). Er personificiert die vox populi, aber nicht die vox dei. In der „Antigone" z. B. unterwerfen sich die Aeltesten der Thebaner demütig den königlichen Befehlen und wagen ihren Widerspruch nicht anders als in höflichen Bedenken und diplomatischen Umschreibungen auszudrücken, bevor nicht Kreons moralischer Zusammenbruch ihnen Mut macht; ganz wie es in Wirklichkeit geschehen wäre! Ebenso will es der Chor der „Andromache" mit dem Schwiegervater seines Königs nicht verderben [3]). Im „Philoktet" helfen die Myrmidonen ihrem Herrn den Helden hintergehen und, als Hyllos seiner Mutter die ungerechtesten Vorwürfe macht, halten die „Trachinierinen" ihr besseres Wissen vorsichtig zurück. Nicht einmal die Schiffsleute von Salamis stehen entschieden für Teukros ein, sondern scheuen die obersten Feldherrn [4]).

Dennoch wird gerade dieser Chor für ein Muster hingestellt, weil den Salaminiern als freigeborenen Männern, Landsleuten und Unterthanen des Helden Freimut, Teilnahme und Ehrfurcht, die drei Charakterzüge des echten Tragödienchores, zukommen [5]); denn der Chor darf, obgleich er alle Handlungen mit regem Interesse begleitet, dennoch nicht anders als passiv oder durch Ratschlag und Meinungsabgabe sich daran beteiligen. Selbst wo ein thätiges Eingreifen bevorzustehen scheint, wie am Ende des „Agamemnon" und im „Oedipus auf Kolonos" bleibt es bei blossen Drohungen. Zu einer solchen passiven

1) Pollux 4, 111 (danach scheinen die Erklärer auch in manchen Stücken des Sophokles ähnliche Anspielungen aufgespürt zu haben).

2) Vgl. Aristot. poet. 18 p. 1456a 25 ff. Günther Grundzüge S. 92 ff.

3) Darum spricht er z. B. V. 642 ff. und besonders 727 f.

4) Scholien zu Ai. 1091. 1264.

5) Scholien z. V. 134.

Teilnahme[1]) passen natürlich Greise, Frauen oder Männer niederen Standes[2]) am besten.

Dieses Verhältnis gab sich schon durch den Standort des Chores kund, weil dieser in der Mehrzahl der Stücke nicht auf der Bühne neben den Schauspielern, sondern abgesondert von ihnen in der Orchestra seinen Platz hatte[3]). Indes durchbrachen besondere Fälle diese Regel[4]), z. B. war der Chor der beiden „Schutzflehenden" im Verein mit Schauspielern, Hilfe suchend, um einen Altar gruppirt; die Erinyen umlagerten das Heiligtum Apollos und die Okeaniden versanken mit Prometheus in die Tiefe; im „Philoktet" mussten die Begleiter des Neoptolemos in seinem Gefolge auf der Bühne auftreten[5]) Manchmal kam der Chor aus dem Palaste, z. B. in den „Choephoren" und „Helena". Doch dürfen wir uns den Chor, auch wenn er in der Orchestra weilte, nicht durch einen weiten Zwischenraum von den Schauspielern getrennt denken, sobald er etwas zu sprechen hatte[6]). Daher konnte er unter Umständen einer Person in den Weg treten, was im „Oedipus auf Kolonos" und „Helena" geschieht, den schlafenden „Orestes" in der Nähe betrachten und zum Schlusse sich mit den Schauspielern zum Abzuge vereinigen.

Nach der Beschaffenheit des Standorts war die Aufstellung und Gruppierung des Chores geregelt. Wie die kreis-

1) Aristot. problem. 19, 48 ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν. Vgl. Horat. a. p. 196 ff.

2) Bei Aeschylus z. B. Δικτυουλκοί und Θαλαμοποιοί, bei Sophokles Ποιμένες (aus der troischen Sage), Ῥιζοτόμοι (aus der Medeasage) und Τυμπανισταί (Phineussage s. fr. 565. 571). In den erhaltenen Stücken des Euripides kommen vierzehn weibliche Chöre vor.

3) Pollux 4, 123.

4) A. Müller S. 108f. 124ff.; Höpken de theatro Attico saeculi a. Chr. quinti, Diss. von Bonn 1884 versetzt die Schauspieler gleichfalls in die Orchestra, s. aber Niejahr de Pollucis loco qui ad rem scaenicam spectat, Pr. v. Greifswald 1885 u. Alb. Müller Philol. Anzeiger 15, 525ff.; umgekehrt Höpken Tirocinium philologum, Berlin 1883 p. 14f.

5) Nach Wecklein Philol. 31, 459 weist sie später Neoptolemos mit einer Geberde (V. 148 πρὸς ἐμὴν ἀεὶ χεῖρα προχωρῶν) in die Orchestra; vgl. auch Ion 510f.

6) Vgl. Soph. Ai. 1182. Eur. Med. 1293.

förmige Gestalt des lyrischen Chores (S. 56) durch die runde Form der Orchestra bedingt war, so machte die Abschneidung eines Segmentes durch Errichtung einer Bühne diese Form unmöglich, weshalb der Chor nach Massgabe der geraden Bühne eine viereckige Aufstellung einnahm[1]; die Dichter waren indes dadurch nicht abgehalten, den Chor, wie wir eben sahen, in loserer Gruppierung auf die Bühne zu bringen.

Mit diesem Punkte hängt sodann die Einheit des tragischen Chores zusammen, eine Frage, die ihrer eminenten Wichtigkeit gemäss mit regem Eifer erörtert wurde und wird. Niemand kann verkennen, dass der Chor hie und da nicht geschlossen, sondern in gelösten Gruppen[2]) das Theater betrat, so wenn die Thebanerinnen bei Aeschylus entsetzt hereineilen, oder der Chor der Koloneer nach dem unheimlichen Fremdling späht, die Dienerinnen im „Ion" plaudernd die Sehenswürdigkeiten betrachten oder zu Anfang des euripideischen „Phaethon" den Vorplatz räuchern[3]); in allen diesen Fällen war der Gesang natürlich ebenfalls nicht gemeinsam[4]) Der Streit dreht sich aber vor allem um das, was der Chor nach seinem Eintritt spricht oder singt.

Von den Trimetern nehmen fast alle Neueren[5]) übereinstimmend an, der Chorführer[6]) habe sie allein im Namen seiner Gefährten gesprochen. Die Alten, welche doch die Stücke selbst spielen sahen, waren nicht dieser Ansicht[7]) und wir

---

1) Etym. M. p. 764, 5. Schol. Dion. Thrac. bei Villois. Anecd. II 178 u. Bekker Anecd. 746, 27. Is. Tzetz. proleg. in Lycophr. p. 254 M. Joh. Tzetz. Anecd. Oxon. III p. 337, 15 f.

2) Σποράδην Vita Aeschyli Z. 49 (wonach einige dies von den „Eumeniden" annahmen). Nach der Ueberlieferung erwacht zuerst eine von den Erinyen (Schol. Eum. 140).

3) V. 54 f. p. 5 ed. Blass.

4) Dadurch kann man die Worte des Aristoteles (poet. 12) πάροδος ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ rechtfertigen. Wir fügen dazu die ἐπιπάροδος des Aias (Schol. V. 866. 879).

5) Seit Tyrwhitt Aristot. poet. p. 153; ausgenommen Heimsöth Beiträge zur richtigen Lektüre der griechischen Dramen I. vom Vortrag des Chores, Bonn 1841.

6) Κορυφαῖος Suidas; μεσόχορος Plin. ep. 2, 14, 7.

7) Z. B. Schol. Eurip. Alcest. 137 (ὅλος λέγει ὁ χορὸς ταῦτα). Med. 521. 759. U. v. Wilamowitz analecta Euripidea p. 91 glaubt jedoch in Handschriften eine gewisse Unterscheidung wahrzunehmen.

möchten daran erinnern, dass, wenn der Chorführer allein, der Bühne zugewendet, gesprochen hätte, die Worte in dem weiten freien Raume notwendig verhallt wären. Schlichte Zuschauer nehmen erfahrungsmässig an korrektem Zusammensprechen keinen Anstoss und die unisono gesprochenen Stellen der „Braut von Messina" machten nach Zelters Bericht auf Schillers Zeitgenossen eine erschütternde Wirkung, während man den Eindruck der entgegengesetzten Art an Wilbrandts Bearbeitung der sophokleischen Chöre selbst erproben mag. Zum mindestens muss man zugeben, dass die aeschyleischen Eumeniden ihre Sache einstimmig führten [1]. Diesem und ähnlichen Fällen [2] stehen sichere Belege des Einzelsprechens [3] gegenüber; es wird daher am geratensten sein, weder das eine noch das andere als einzig üblich hinzustellen.

In anderen Fällen spaltet sich der Chor, wie so mancher lyrische, in zwei Teile, z. B. am Ende der „Sieben", wo er die Leichen der feindlichen Brüder getrennt hinausgeleitet; Euripides führt in den „Schutzflehenden" (V. 598 ff.) einen Wechselgesang zwischen den Frauen und ihren Dienerinnen, welche jene bisher mit stummen Geberden oder höchstens auch mit Jammerrufen begleitet hatten, vor. Das Sololied eines Choristen finden wir in der „Alkestis" (V. 903 ff.) [4]. Wie steht es dagegen um den Schluss der aeschyleischen „Schutzflehenden", die Anapäste der „Alkestis" V. 93 ff. 105 ff. und ähnliche Lieder? Singen hier Halbchöre oder Reihen oder Einzelne [5]? Die sicheren Ergebnisse der zahlreichen Untersuchungen [6] sind

1) V. 585.

2) Aesch. Suppl. 209 ff. 455 ff. Soph. OR. 276 ff. Eur. Hipp. 713 f.

3) Eur. Hippol. 782 f., vgl. Aesch. Sept. 369 ff.; die Anapäste Aesch. Pers. 150—54 spricht der Chorführer, worauf der Chor mit den Tetrametern V. 155—58 einfällt. Dazu kommt die oben erwähnte Abstimmung.

4) Daher sagt Pollux 4, 109: ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου.

5) Schol. Aeschyl. Sept. 97 ταῦτα δέ τινες τῶν τοῦ χοροῦ γυναικῶν πρὸς τὰς ἑτέρας φασίν.

6) Den Anstoss dazu gab die „Braut von Messina". Vgl. im Allgemeinen G. Hermann in seinen Ausgaben; O. Müller Eumeniden S. 71 ff.; O. Hense Rhein. Mus. 31, 582 ff.; W. Christ die Teilung des Chors im attischen Drama, Abh. der bayer. Akad. Bd. 14, Abt. 2 S. 159 ff., besonders

naturgemäss äusserst gering. Im ganzen überwog jedenfalls der einstimmige Chorgesang, weshalb der Chor sehr oft im Singular angeredet wird[1]); auch die Seltsamkeit, dass die Choristen sich einstimmig ansprechen oder auffordern, haben gewiss nicht erst die Neueren aufgebracht[2]).

Der Gesang war jedoch wahrscheinlich nicht, wie man anzunehmen pflegt, unisono[3]) Die musikalische Begleitung desselben besorgte statt des modernen Orchesters ein einzelner Flötenspieler[4]), welcher den Gesang unterstützte, ohne dem Publikum sonderlich vernehmbar zu sein; dass er in der Orchestra seinen Platz einnahm und dem abziehenden Chor voranschritt[5]), fiel den Griechen so wenig als unsern Vätern das

---

S. 184 ff. u. Metrik der Griechen u. Römer S. ²629 f. 652 ff.; Zacher Verh. der 33. Phil. Vers. zu Gera S. 64 ff.; zu Aeschylus: Ferd. Bamberger opuscula I 1 ff. (Diss. v. Marburg 1832); Grotefend Ztsch. f. Altertumsw. 1841 Nr. 106—9. 1842 Sp. 685 ff.; Chr. Muff de choro Persarum fabulae Aeschyleae, Halle 1878 u. der Chor in den Sieben des Aesch., Halle 1882; R. Arnoldt der Chor im Agamemnon des Aesch. scenisch erläutert, Halle 1881; s. o. S. 209 A. 4; Nik. Wecklein Technik u. Vortrag der Chorgesänge des Aesch., Jahrbb. Suppl. XIII (1882) S. 213 ff.; zu Sophokles: O. Hense Rhein. Mus. 32, 489 ff.; Chr. Muff die chorische Technik des Soph., Halle 1877, s. auch Jahrbb. f. Phil. 117, 1 ff. 81 ff. 145 ff. (bestritten von Hoppe Wissenschaftl. Monatsblätter 1872 S. 141 ff., vgl. Wecklein Philol. Anzeiger 8, 34 ff.); O. Hense der Chor des Sophokles, Berlin 1877 und Jahrbb. f. Phil. 117, 1 ff. 81 ff. 145 ff.; zu Euripides: O. Hense de Ionis fabulae Euripideae partibus choricis, Lpg. 1876; R. Arnoldt die chorische Technik des Eur., Halle 1878 (vgl. Wecklein Ztsch. f. Gymnasialw. 32, 470 ff.); Cuno Fecht quaestiones choricae Euripideae, Freiburg 1878.

1) Nauck zu Soph. OC. 175; es kommt sogar vor, dass der Chor abstrakt als männliche Einheit gefasst wird, mag er gleich aus Frauen bestehen (W. Dindorf zu Eurip. Hippol. 1105).

2) Schol. Aristoph. Ran. 372.

3) Ps. Aristot. de mundo 6. ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος, συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἐν διαφόροις φωναῖς.

4) Aesch. Prom. 574 f. Soph. Trach. 217. Eur. El. 879. Iph. Taur. 146 (vgl. auch Aesch. Ag. 990. Eur. Hel. 184). Inschriften bei A. Müller S. 405, 1. Schol. Aristoph. Nub. 311. Daher wurden die Flötenspieler zu den περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται gerechnet (Gell. noct. Att. 20, 4, 2). Ueber die Musik überhaupt Raumer Historisches Taschenbuch 1841 S. 243 ff., Vincent de la musique dans la tragédie grecque, Paris 1844; Gevaert histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Bd. II S. 501 ff.

5) Schol. Aristoph. Vesp. 580.

Orchester unangenehm auf. Die Kithara wurde vielleicht nach Art lyrischer Chöre (S. 85) beigefügt [1]), jedenfalls begleitete eine kleine Lyra viele Arien [2]); obgleich Aeschylus solche im ὄρθιος νόμος komponierte [3]), hat man kein Recht, das Schema des terpandrischen Nomos auf ganz anders geartete Chorgesänge anzuwenden [4]). Der Chor sang gewöhnlich klagend und ruhig [5]) nach der mixolydischen Tonart, weil ihr Pathos für das Trauerspiel am besten passte, oder auch in der dorischen, welche von dem altpeloponnesischen Satyrspiel herstammte, und selbst in der phrygischen und jonischen [6]), je nachdem das Lied beschaffen war.

Für die zahlreichen Arten der Chorlieder [7]) reichen die überlieferten Bezeichnungen bei weitem nicht aus. Ein in Anapästen gedichtetes Einzugslied, πάροδος im engeren Sinne geheissen [8]), bietet Aeschylus in den „Schutzflehenden", „Persern" und „Agamemnon" in der Weise, dass ein langes Standlied (στάσιμον) daran sich schliesst, eine Manier, der Sophokles nur in dem ältesten überlieferten Stück, dem „Aias", treu blieb;

1) Sext. Empir. adv. math. 6, 17 (als alte Sitte bezeichnet). Maxim. Tyr. 7, 6. CIG. 2759 χοροκιθαρεῖ τραγικῷ (aber Le Bas Asie min. 1620 d gibt χορῷ τρ.).

2) Aristoph. Ran. 1304, wozu das von Hermippos Vita Eurip. Z. 79 ff. erzählte passt; vgl. Aristot. probl. 19, 43; E. v. Leutsch Metrik S. 341 ff.

3) Timachidas bei Schol. Aristoph. Ran. 1308 (1315).

4) Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. 69 ff.; J. Oberdick Ztsch. f. österreich. Gymn. 27, 346 ff.

5) Aristot. problem. 19, 48.

6) Plutarch. mus. 16. 20; Aristoxenos bei Plut. mus. 16, vgl. c. 17 τραγικοὶ οἶκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθησαν; Aristoxenos bei Vita Sophocl. § 23; Herakleides bei Athen. 14, 625 b. Das chromatische Tongeschlecht war der Tragödie fremd (Plut. mus. 20). Der τραγικὸς τρόπος war ὑπατοειδής (Aristides Quintil. II p. 29 f.) und von Arion erfunden (Suidas u. Ἀρίων), d. h. er stimmte mit dem dithyrambischen τρόπος überein (Aristoxenos bei Vita Sophocl. § 23). Die alten Partituren besass man noch gegen den Anfang unserer Zeitrechnung (Dionys. compos. verb. 11).

7) A. Ed. Chaignet des formes diverses du choeur dans la tragédie grecque, Paris 1865.

8) Aristot. poet. 12 πάροδος πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ und zwar, wie aus den folgenden Worten hervorgeht, in Anapästen; später als Einzugslied überhaupt (Schol. Eurip. Phoen. 202, ähnlich Argum. Aesch. Pers. und Tzetz. de tragoed. 35 ff. aus Eukleides) oder Einzug (Pollux. 4, 108. Schol. Hephaest.

ist hingegen schon ein Schauspieler auf der Bühne oder tritt er gleichzeitig mit dem Chor auf, gestaltet sich die Parodos oft zu einem ganz oder zur Hälfte anapästischen Zweigesang, dem auch wohl noch ein anderer Sänger beitritt[1]). Im „Ion" vollends ersetzt die Soloarie die Parodos so gut wie ganz.

Aristoteles unterscheidet des weiteren Stand- und Tanzlieder, Stasima und Hyporchemata nach dem Metrum, indem er jenen Anapäste und Tetrameter abspricht und gleichzeitig diesen die letzteren stillschweigend als charakteristisches Mass zuweist. Leider ist die Sonderung in Wirklichkeit nicht so einfach zu vollziehen und unsere Kenntnis der antiken Metrik[2]), schon weil die musikalische Begleitung fehlt, nicht so vollkommen, dass wir die erhaltenen Chorlieder hienach klassifizieren könnten. Eher treten dem Inhalte nach die Hauptgattungen des melancholisch betrachtenden Liedes, des Trauergesanges (θρῆνος)[3]) und des religiösen Liedes[4]), zu dessen Unterarten der Jubelhymnus gehört, auseinander. Der letztgenannte wird mit grosser Wirkung im Dienste der tragischen Ironie verwendet; so eröffnet der Chor der „Antigone" seinen Gesang mit einem Preisliede, weil er durch den glänzenden Sieg sich aller Sorgen enthoben glaubt; aber was folgt, stimmt ihn zu schwermütigen Gedanken, bis Kreons Nachgiebigkeit (V. 1115 ff.) den aufathmenden Greisen ein fröhliches Lied auf Dionysos

---

p. 138 G.) gefasst. Vgl. Waldästel de tragoed. Graecorum membris ex verbis Aristotelis recte constituendis, Neubrandenburg 1837; Th. Kock über die P. der griech. Tragödie, Pr. v. Posen 1850, Berlin 1854 u. Jahrbb. f. Phil. 75, 660 ff. Leop. Schmidt de parodi tragoediae Graecae notione, Pr. d. Univ. Bonn 1855 u. Rhein. Mus. 18, 268 ff.; Ascherson de p. et epiparodo tragoediarum Graec., Berlin 1856 u. Jahrbb. Suppl. 4, 419 ff.; Westphal Prolegomena S. 57 ff.; Myriantheus Marschlieder der griech. Trag., München 1875; Oehmichen de compositione episodiorum tragoediae Graecae externa, Erlangen 1881 p. 6 ff.

1) Aeschyl. Prom. Eurip. Iph. Taur. Troad. Rhes.; Soph. OC. Eurip. Hec.

2) W. Dindorf de metris poetarum scenicorum, in der editio V. der poetae scenici; J. H. Schmidt die Kunstformen der griechischen Poesie I. Lpg. 1868; W. Christ die rhythmische Continuität der griech. Chorgesänge, Abhandl. der bayer. Akad. Bd. 14, 3. Abth. 1878.

3) Θρηνητικά Schol. Aesch. Prom. 128; θρῆνος Aesch. Agam. 991. Eurip. Suppl. 88.

4) Εὐκτικά Pollux 4, 53.

in den Mund legt, auf welches die Unglücksbotschaft wie eine schrille Dissonanz folgt. Gleich geartet ist des „Aias" bewegtes Tanzlied auf Pan [1]). Im besonderen schweben den Dichtern die herkömmlichen Formen des Päan [2]) und, insoferne Dionysos an der Handlung beteiligt ist, des Dithyrambos vor [3]). Was das Trauerlied anlangt, so ist auf poetische Bezeichnungen, welche die Dichter selbst gebrauchen, wie „Jalemos" oder „Päan an den unterirdischen Gott" [4]), nicht viel zu geben; hingegen weist der Refrain des ersten Chorgesanges des Agamemnon auf die volkstümlichen Linoslieder (Bd. I. S. 24) zurück.

Jene verbreiteten Namen „Stasima" und „Hyporchemata" gehen offenbar von den Bewegungen des Chors aus [5]), denn den Ausdruck Tanz vermeiden wir besser, um falsche Vorstellungen fern zu halten. Da die Alten, wie noch heute die Völker des Südens, jegliche rhythmische Körperbewegung als Tanz bezeichneten, darf kein Zweifel daran bestehen, dass der Chor die „Standlieder" wirklich, wie die alten Grammatiker versichern [6]), an einem und demselben Orte stehend sang und den sogenannten Tanz auf Geberden beschränkte [7]), z. B. schlugen

---

1) V. 701 νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι, wie OR. 1095 χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, Aesch. Eum. 307 ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἅψωμεν.

2) Soph. Trach. 205 ff. Eur. Alc. 220 ff. 569 ff. Das Argument des „Agamemnon" wendet auf das Siegeslied die Bezeichnung παιανίζουσι an, ebenso sagt Aeschylus selbst V. 268 παιάνισον von dem Hymnus Sept. 287 ff.

3) Z. B. jedenfalls in den Bakchen.

4) Eurip. Suppl. 281, vgl. Aesch. Cho. 424; Eurip. Alc. 424, vgl. Aesch. Cho. 151.

5) O. Müller Eumeniden S. 94 ff.; G. Hermann opuscula VI 2, 158 ff., Herm. Buchholtz die Tanzkunst des Euripides, Lpg. 1871; Fr. Chr. Kirchhoff die orchestische Eurhythmie der Griechen, Altona 1873, 2 Thle. Die Alten sprachen von ἐμμέλεια (Aristoxenos fr. 44 M. bei Etym. M. p. 712, 54 u. Sp., vom Satyrtanz Aeschyl. fr. 17), dies ist aber, wie Plato leg. 7, 816 b zeigt, weder der besondere Name des tragischen Tanzes noch einer tragischen Tanzart (wie Pollux 4, 53 u. Tzetzes V. 31 zu glauben scheinen), sondern dem Kriegstanze entgegengesetzt.

6) A. Müller S. 221 A. 1; vgl. Plato com. fr. 130 K. bei Athen. 14, 628 e ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν, νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται. Athen. 14, 629 d τὰ δὲ στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα καὶ τὴν ὄρχησιν ἁπλουστέραν ἔχοντα. Hieher gehören die Choristentitel δεξιο-, ἀριστερο-, πρωτο-, τριτο-στάτης.

7) Reinhard Schultze de chori Graecorum tragici habitu externo, Preisschrift v. Berlin 1857.

die Frauen nach der Sitte des wirklichen Lebens bei Trauerliedern ihre Brüste; in den „Schutzflehenden“ des Euripides vertreten die Dienerinnen die üblichen Klagefrauen, indem sie sich schlagen und die Wangen zerkratzen[1]). Auch die Perser schlugen die Hände zusammen und warfen sich gleich Euripides' Phönikerinnen ehrfurchtsvoll zu Boden[2]). Die ältere Tragödie bewegte jedoch den Chor bei vielen Gesängen von der Stelle, insofern er nach anapästischem Rhythmus eine Schwenkung ausführte, bevor er sich zum Stasimon aufstellte[3]). Ueber die wirklichen Fussbewegungen und Reigenfiguren des Chors wissen wir, obgleich eine Anzahl termini technici überliefert sind[4]), nichts bestimmtes zu sagen. Was helfen jene? Nicht mehr als die Schlussscene der „Wespen“, worin Aristophanes die gekünstelten Tänze des Tragikers Karkinos und seiner Familie verhöhnt. Wir müssen uns an der eigentlich selbstverständlichen Angabe genügen lassen, dass der allgemeine Charakter würdevoll und gemessen war[5]); bildeten doch häufig alte auf Stöcke gestützte Männer den Chor[6]). Dass der Chor bei der Antistrophe sich wendete und die Epodos gegen den Altar des Dionysos hin sang, ist eine durch häufige Wiederholung eingebürgerte Vermutung eines etymologisierenden Scholiasten[7])

Da die Chorlieder durch Musik und Tanz mit den lyrischen Dichtungen auf das engste verwandt waren, teilten sie mit diesen auch den Kunstdialekt, die dorische Mundart, was nach griechischen Begriffen um so natürlicher war, als Athen die tragischen Chöre von den dorischen Städten Sikyon und Phleius entlehnt hatte. Das lange A, der Kern des tragischen Dorismus, haftet demgemäss an allen rein lyrischen Teilen des

---

1) V. 72 ff. 87.

2) Pers. 152. Phoen. 293.

3) Aeschyl. Suppl. 625 ff. Pers. 532 ff. 623 ff. Ag. 355 ff. Eum. 307 ff. Sept. 832 ff. (vor einem Wechselgesang Cho. 306 ff.). Dagegen sind die Lieder Suppl. 1014 ff. Cho. 931 ff. 1063 ff. von Trimetern eingeleitet.

4) Pollux 4, 105. Hesych. u. ἀποξιφίζειν.

5) Βαρὺ καὶ σεμνόν Athen. 14, 630 e.

6) Vgl. Aeschyl. Ag. 75. Eurip. Hercf. 108.

7) Schol. Eurip. Hecub. 647, unbestimmter Euanthius de comoedia p. 4, 14 f. Aristoph. Thesm. 985 ἀλλ' εἶ ἐπ' ἄλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί kann es nicht beweisen.

Dramas[1]; über die Anapäste können wir bei der Unzuverlässigkeit und Regellosigkeit der Handschriften keinen bestimmten Satz aussprechen[2].

Wie hätte sich aus den ursprünglichen Cyklen von Chorgesängen ein Schauspiel der modernen Art entwickeln können? Die Schöpfer der italienischen Oper glaubten nicht ganz mit Unrecht durch ihr Singspiel der alten Tragödie näher zu kommen als den blossen Jambendichtern gelungen war. Ein gelehrter Musikfreund hat jene mit der Gluck'schen Oper verglichen[3]; wenngleich diese dem griechischen Drama in ihrer Art verhältnismässig am nächsten stehen dürfte, ist doch nicht ausser Acht zu lassen, dass bei den Griechen der klassischen Zeit die Musik nicht mehr als eine Dienerin des Textes war; sie kannten nicht einmal eine Ouverture, eine Erfindung, welche den unersättlichen Römern[4] vorbehalten blieb.

Bei allem dem konnte neben den Chorliedern ein prosaischer Dialog nicht aufkommen. Das äusserste, was die Dichter wagten, war, dass sie die regelmässige Versfolge durch Interjektionen unterbrachen[5] oder manche Trimeter in lebhafter Wechselrede

---

1) C. W. Schneider de dialecto Sophoclis ceterorumque tragicorum Graecorum quaestiones, Jena 1822; Karl Kühlstädt observationes criticae de tragicorum Graec. dialecto, Preisschrift v. Dorpat, Reval 1832; Herm. Schäfer de Dorismi in Graecis tragoediis usu, Pr. v. Cottbus 1866; Karl Herm. Althaus de tragicorum Graecorum dialecto I. de Dorismo, Berlin 1866, curae secundae, Pr. v. Spandow 1870; Bernh. Gerth quaestt. de Graecae tragoediae dialecto, Lpg. 1868 (Curtius' Studien I 2, 191ff.); Rich. Dressel de Dorismi natura atque usu in tragoediarum Graecarum diverbiis et anapaestis, Jena 1868; bei Aeschylus: C. A. J. Hoffmann formarum Doricarum quinam sit in lyricis tragoediarum partibus apud A. usum, Celle 1842; Aesch. u. Sophokles: W. Köhler de Dorismi cum metris apud Aesch. et Soph. necessitudine, Pr. v. Posen 1877; Euripides: J. Weidgen qua ratione Eur. in carminibus melicis Doricam, in anapaestis Atticam dialectum temperaverit, Jena 1874.

2) Vgl. ausserdem W. Dindorf ad Soph. Ant. ed. Oxon. III p. 22; Gust. Wolff Rhein. Mus. 18, 606f., Rob. Nieberding de anapaestorum apud Aesch. et Soph. ratione antisystematica, Berlin 1867 p. 59 ff.

3) Fr. v. Raumer Historisches Taschenbuch 1841 S. 171 f. 243 f.

4) Vgl. Donatus de comoedia p. 12, 11f., auch Cic. Acad. pr. II 7, 20.

5) Rich. Müller de interjectionum apud Sophoclem Euripidemque usu significatione ratione metrica I. Jena 1885.

unter zwei Sprecher verteilten [1]). Das Versmass des Dialoges der alten Tragödie war entsprechend dem satyresken Tone der Grundrhythmus der Tanzlieder, nämlich der trochäische Tetrameter gewesen [2]). Sowie aber das Gespräch aus seiner abhängigen Stellung befreit wurde und das Drama einen feierlichen Ton anschlug, wich der Tetrameter dem jambischen Trimeter, da dieses Mass nicht für Spottgedichte und Komödien allein verwendet wurde, sondern seinem rhythmischen Charakter nach der natürlichen Rede am nächsten kam. Indes ging diese Umwandlung, welche die Emancipation des Dialoges äusserlich anzeigte, Schritt für Schritt vor sich; in Aeschylus' „Persern" beherrscht der Tetrameter noch das Gespräch [3]), während der Trimeter den von dem Zusammenhange mit den Chorliedern mehr gelösten Erzählungen zukommt. In den übrigen Stücken ist der sechsfüssige Jambus bereits durchgedrungen und zum Tetrameter wird nur in Fällen, wo jener zu schwach und ruhig klingen würde, gegriffen: Ein klassisches Beispiel bietet Aeschylus hiefür in dem bewegten Schluss des „Agamemnon". Bei Sophokles kündigt der Tetrameter das Ende des Stückes an (wie im König Oedipus und Philoktet) oder begleitet, dem Namen τροχαῖος entsprechend, das hastige Auftreten eines Schauspielers [4]). Euripides bindet sich an diese Regel durchaus nicht [5]), sondern verwertet jenes Versmass, besonders in späteren Stücken, zur pathologischen Erregung. Nur in den Bakchen (604—41) und im Orestes (729—806. 1506—36) sind ganze Scenen in Tetrametern componiert; sonst eröffnen dieselben einen Auftritt oder beschliessen ihn, je nachdem die Stimmung der Sprechenden leidenschaftlicher wird oder sich beruhigt [6]), in

---

1) 'Αντιλαβαί (Hesych. s. v.); Nauck zu Soph. El. 1220; U. v. Wilamowitz analecta Euripidea p. 195 ff.

2) Aristot. poet. 24 p. 1460 a. Anf.; vgl. Schütze über den Gebrauch der Alexandriner bei den griechischen Tragikern, Pr. v. Dessau 1868.

3) Vgl. auch Fr. 57 der „Edoner".

4) Oed. Col. 886 ff. (890 ἦξα θᾶσσον ἢ καθ' ἡδονὴν ποδός).

5) Am Schlusse im Ion und den Phönissen; bei raschem Auftreten Or. 729 ff. 1506 ff. 1549 ff. (V. 1550 ὀξύπουν), Phoen. 1307 f. 1335—39; Rhes. 683—91.

6) Io 510—65. 1250—60. Iph. Aul. 317—401. 854—916. 1338—1401; Herc. f. 855—74. Iph. Taur. 1203—33. Phoen. 588—637.

den „Troerinen“ vollends geht Kassandra in ihrer langen Rede plötzlich in der Erregung zu Tetrametern über [1]).

Der tragische Trimeter [2]) ist — man kann nicht eigentlich sagen — strenger, aber gewichtiger als sein leichtfüssiger Bruder von der Komödie gebaut. Wiewohl die Dichter, um den würdigen Ton nicht zu verfehlen, gutwillig mancherlei Gesetzen sich unterwerfen, prägen sie doch ihre Eigenart dem Verse auf. Während Aeschylus seine wuchtigen schwergerüsteten Worte in majestätische Verse einschliesst, leiht Euripides seinen weniger heroischen und mehr beweglichen Figuren raschere und beschwingtere Trimeter; der massvolle Sophokles hält, wie gewöhnlich, die goldene Mitte ein [3]). Sollte es nicht gelingen, statt dass man nach den Prozentverhältnissen der Auflösungen die Dramen in ein chronologisches System nötigt, in die Werkstätte der Dichter einen tieferen Einblick zu thun, wie sie nämlich nach dem jeweiligen Tone der Handlung nicht bloss das Versmass im allgemeinen, sondern auch die feineren Nüancen der einzelnen Metren ausgewählt haben? Denn wer könnte z. B. verkennen, dass der ungewöhnlich bewegte Rhythmus der Trimeter dem bakchantischen Grundtone der „Bakchen“ meisterhaft angepasst ist?

Sogar das Gesetz der Responsion, dem die Chorlieder unterliegen, hat den dialogischen Teil gestreift; bei Gegenüberstellung von lyrischen Versen wenigstens pflegen auch die Jamben an Zahl sich zu entsprechen, wie z. B. der Bote zwischen

1) Troad. 443—61.

2) Grundlegend war Rich. Porsons Vorrede zur zweiten Ausgabe der euripideischen Hekabe (1802), deren Resultate G. Hermann ergänzte; Gust. Engelmann de vario usu trimetri in diverbiis tragoediarum Aeschyli et Sophoclis, Pr. v. Neusohl 1874; A. Ed. Chaignet de iambico versu, Diss. v. Paris 1862; J. Burg caesura in the iambic trimeters of Aeschylus, Journal of philology 1886 p. 76ff.; Wecklein Studien zu Aeschylus, Berlin 1872 S. 130; Naumann die Cäsuren im Trim. der soph. Elektra, Pr. v. Belgard 1877; Ed. Philipp der iamb. Trim. u. sein Bau bei Soph., Pr. v. Prag 1879.

3) C. Fr. Müller de pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschyli Sophoclis Euripidis, Berlin 1866; J. Rumpel die Auflösungen im Trim. des Soph. u. Aesch. Philol. 28, 599ff.; E. Szelinski die Auflösungen im Trim. des A. u. S., Pr. v. Hohenst. 1868; W. Hamacher de anapaesto in trimetris Aeschyli, Pr. v. Trier 1867; C. Fr. Müller de pedibus solutis in tragicorum minorum trimetris iambicis, Berlin 1879.

den kurzen Chorgesängen der „Perser" (V. 260 ff.) fünfmal zwei Verse spricht [1]). Ebenso leicht verständlich ist es, warum die von dem Chor des „Prometheus" gesprochenen Jamben in der Zahl korrespondieren [2]). Dagegen erweckt die Aufstellung weiterer Responsionen, die berühmten sieben Redepaare in den „Sieben gegen Theben", welche den Anstoss zu dem Probleme gegeben haben [3]), nicht ausgenommen, kein Vertrauen, weil man zur Annahme von Lücken und Interpolationen greifen muss, um dadurch nichts anderes als das Bild versezählender Pedanten zu gewinnen [4]). Damit sei durchaus nicht geläugnet,

1) Vgl. Heiland metrische Mittheilungen, Stendal 1855.

2) Welcker Nachtrag zur Tril. S. 69.

3) Ritschl Jahrbb. f. Phil. 77 (1858) S. 761 ff. 79, 96. 81, 824 = Opuscula I 300 ff. u. gleichzeitig Karl Prien Beiträge zur Kritik von Aeschylus' Sieben gegen Theben, Lübeck 1856; bestritten von Enger Jahrbb. f. Phil. 1857 S. 52 ff. Keck Jahrbb. 81, 810 ff. W. Dindorf Philol. 16, 193 ff. u. Th. Stisser quid judicandum sit de F. Ritschelii sententia in Aeschyli Septem c. Th. singulos nuntii sermones et regis responsa aequabiliter dimensa esse existimantis, Diss. v. Göttingen. Pr. v. Aurich 1872.

4) Zu Aeschylus: O. Ribbeck qua A. arte in Prometheo diverbia composuerit, Pr. d. Univ. Bern 1859; Alfr. Ludwig Sitzungsber. der Wiener Akad. 33 (1860) S. 415 ff.; H. Weil Jahrbb. f. Phil. 79, 721 ff. u. Separatausgabe der Choephoren; E. Martin de responsionibus diverbii apud Aeschylum, Berlin 1862; Wecklein Ausg. des Prometheus; C. Conradt über Zahlenverhältnisse in dem Bau der aeschyleischen Tragödie „die Sieben g. Th.", Pr. v. Schlawe 1874 u. Verhandl. der Philol. Vers. in Gera, Lpg. 1879 S. 137 ff.; Ch. Herwig Jahrbb. f. Phil. 119, 449 ff. (Agamemnon); Oehmichen de compositione episodiorum tragoediae Graecae externa I., Erlangen 1881; Klotz studia Aeschylea, Pr. v. Lpg. 1884; vgl. auch Thurot Revue archéologique 1862 p. 228 ff.; zu Sophokles: Alb. Zippmann zur Theorie der Responsion bei den Tragikern u. bes. bei Soph. Oed. Rex, Pr. v. Schneidemühl 1871; L. Drewes die symmetrische Composition der soph. Tragödie König Oed., Helmstedt 1880; J. J. Oeri die grosse Responsion in den späteren soph. Tragödien, im Kyklops und in den Herakliden. Berlin 1880; zu Euripides: H. Hirzel de Euripidis in componendis diverbiis arte, Diss. v. Bonn, Lpg. 1862; Usener Rhein. Mus. 1868 S. 166 ff.; A. Schmidt Rhein. Mus. 23, 439 ff. u. Festschrift des Gymn. zu Parchim 1877 S. 25 ff.; Jul. Czwalina de Euripidis studio aequabilitatis, Diss. v. Bonn, Berlin 1867 u. de locis aliquot Euripideis symmetria versuum insignitis, Pr. v. Mörs 1872; Oeri Verh. der Phil. Vers. in Tübingen 1876, Lpg. 1877 S. 156 ff. u. Interpolation u. Responsion in den jambischen Partien des Eur., Berlin 1882. Vgl. im allgemeinen über die Frage: B. Nake Rhein. Mus. 17, 508 ff.; Fr. Heimsöth de interpolationibus V. ind. aest. Bonn 1873, u.

dass die Tragiker wie die Künstler in der Symmetrie eine wesentliche Bedingung der Schönheit fanden, aber das Gleichgewicht darf, wenn anders es einen ästhetischen Eindruck hervorbringen soll, nicht peinlich abgemessen sein.

Nicht genug, dass der Schauspieler seine Worte dem Chor durch Versmass und Responsion anpasst, stimmt er, wo die Steigerung der Freude oder des Schmerzes den höchsten Grad erreicht, selbst in den Gesang ein. Die erste Stufe war jedenfalls der Wechselgesang (ἀμοιβαῖα) von Schauspieler und Chor, dann traten dem Chor zwei Sänger gegenüber[1]) und endlich schwieg der Chor überhaupt ganz, worauf man auch reine Soloarien (μονῳδίαι) wagte[2]), auch wenn sie nicht, wie im „Prometheus" vor dem Auftreten des Chores, gewissermassen notwendig waren. Die üblichste Form des Duettes oder Terzettes, von welcher die ganze Gattung den Namen erhielt, ist der Kommos, d. h. die Klage[3]). Als der Chor mehr zur Ausfüllung der Pausen diente, fiel dafür der rührende pathetische Gesang mehr und mehr den Schauspielern zu. Euripides ging in seiner Vorliebe für Arien so weit, dass er nicht allein Ammen und andere Personen niedersten Standes hierin mit den eigentlichen Acteuren auf die gleiche Stufe stellte[4]), sondern auch den Gesang an leidenschaftslosen Stellen, wo die Oper das Recitativ verwendet, anbrachte; ich erinnere nur an Ion, der unter Gesang den Vorplatz des Tempels säubert[5]).

---

kritische Studien zu den griechischen Tragikern I. Bonn. 1865; Christ und Prien Verh. der 32. Phil. Vers. in Wiesbaden 1877 S. 142 ff.; Christ Metrik der Griechen und Römer S. ²602 ff.; Wecklein Philol. 31, 743 ff.

1) Aeschyl. Ag. 1114 ff. Prom. 115 ff. Suppl. 836 ff. u. s. w.; mit zwei Schauspielern Aesch. Prom. 1040 ff. Cho. 306 ff. (unvollkommen Sept. 861 ff.) u. s. w.; selbst drei Soph. OC. 1670 ff.

2) Μονῳδία unterscheidet schon Aristoph. Ran. 1330 von μέλη (den Chorliedern, V. 1329).

3) Κομμός Aristot. poet. 12, κομματικά Pollux 4, 53; z. B. Aesch. Cho. 423 ff. (423 ἔκοψα κομμόν). Pers. 908 ff. Soph. El. 86 ff. (vgl. Chr. Kirchhoff Ztsch. f. d. Gymn.-W. 1866 S. 337 ff.). Eurip. Suppl. 798 ff. u. s. w.

4) Z. B. singt die Amme in der „Medea" und im „Phaethon" (Blass p. 14 f.). Lucian (saltat. 27) tadelt dies.

5) Aristoph. Ran. 1331 ff. (vgl. auch 944) parodiert diese wohlfeile Anwendung des Gesanges.

Wahrscheinlich erhob jedoch der Schauspieler nicht immer seine Stimme zu wirklichem Gesange; denn die Tragödie kannte, wie es scheint, bereits das Recitativ (καταλογή), einerseits bei Anapästen und Tetrametern[1]), andererseits bei jenen symmetrisch gegliederten Trimetern, welche zwischen lyrische Verse als ruhigere Gegenrede eingelegt waren, weil diese παρακαταλογή den Griechen des Kontrastes wegen tragisch schien[2]).

Ausser in Mass und Vortrag näherte der dialogische Teil in der Sprache dem lyrischen sich an; denn wenngleich der Dorismus hier nicht durchgeführt wurde, drangen doch mancherlei dorische Formen ein, darunter so viel verbreitete wie νιν[3]). Das epische Element[4]) rührt vielleicht ebenfalls aus der Lyrik her, man könnte aber auch einen schwachen Versuch, den Zeitton zu treffen, darin sehen, wie bei uns kein der älteren deutschen Geschichte entnommenes Stück ohne altertümliche Wendungen und Formen denkbar ist. Tiefer ging die Bestimmung des ganzen Niveaus der Ausdrucksweise; denn neben dem hohen Schwunge der lyrischen Lieder durfte der Dialog nicht in der Umgangssprache geführt werden, weil, wie wir schon öfter hervorgehoben haben, die Griechen gegen grelle Kontraste empfindlicher als Shakespeare und seine Landsleute waren. So bildeten die Tragiker einen eigenartigen Stil aus, der einer-

---

1) Hesych. καταλογή, τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν; Xenoph. symp. 6, 3 τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν; von Tetrametern sagt auch Cic. Tuscul. 1, 16: haec pressis et flebilibus modis . . . . concinuntur.

2) Aristot. problem. 19, 6 διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; (darauf beziehen sich Plutarch. mus. 28 τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι. Lucian. salt. 27 ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα); z. B. Soph. Ai. 348 ff.; die Fälle bei Aeschylus bespricht H. Weil Jahrbb. f. Phil. 83, 397 ff. Vgl. W. Christ die Parakataloge im griechischen u. römischen Drama, Abh. der bayer. Akad. 13, 3, 155—222; Wecklein Ztsch. f. Gymnasialwesen 32, 491.

3) Vgl. Karl Barlen de vocalis A pro H in tragicorum Graecorum versibus trimetris usu, Diss. v. Bonn 1873; ἐς ist vielleicht auch Dorismus, s. Meisterhans Grammatik der attischen Inschriften S. 102.

4) Ludw. Chr. Zimmermann de formis Ionicis vel epicis in dialecto Graecorum tragica I. Pr. v. Darmstadt 1825; Hubert Eichler de formarum quas dicunt epicarum in tragoediis Aeschyli atque Sophoclis usu, Diss. v. Göttingen, Frankfurt a. O. 1873; über die Abwerfung des Augmentes: Gust. Sorof de augmento in trimetris tragicis abjecto, Breslau 1851.

seits an das Epos, das poetische Abbild der Heroenzeit, andererseits an die Lyrik anknüpfte und doch zugleich aus der gebildeten Verkehrssprache ein belebendes Ferment empfing [1]). Vieles schufen die Dichter selbst neu, nicht ohne dem Tadel strenger Grammatiker zu verfallen [2]). Während ausgeführte Vergleiche für die energische Gedrungenheit der Jamben weniger passten, entbehrte fast kein Vers eines bildlichen Ausdrucks [3]); den überströmenden Reichtum an Metaphern brachten sie aus der ganzen sie umgebenden Welt zusammen, am liebsten jedoch von Meer und Schiffahrt, den Quellen des vaterländischen Reichtums [4]). Wuchtige Zusammensetzungen (sesquipedalia verba) waren den Tragikern schon durch das Vorbild der Lyrik nahe gelegt [5]), wogegen Verkleinerungsformen des hohen Kothurns kaum für würdig galten [6]). Um Glätte und Anmut unbekümmert, wollten sie imponieren und erschüttern. Darum war der tragische Stil dem herben Oxymoron sehr geneigt [7]). Obwohl bis jetzt weder eine lexikographische noch eine systematische Darstellung der tragischen Sprache, welche trotz vieler

1) Die tragische Sprache ist in einem Exkurs von W. G. Rutherford the new Phrynichus, London 1881 (übersetzt: Zur Geschichte des Atticismus, Lpg. 1883, separat aus Jahrbb. Suppl. XIII., s. auch Verrall Journal of hellenic studies I 260 ff. II. 179 ff.) eigentümlich aufgefasst. — Chr. Lobeck de sublimitate tragoediae Graecae propria I. Wittenberg 1802.

2) Plutarch. curios. 10 spricht von Solöcismen.

3) Hoppe de comparationum et metaphorarum apud tragicos Graecos usu, Pr. d. G. z. grauen Kl. Berlin 1859; Gust. Radtke de tropis apud tragicos Graecos, Diss. v. Berlin 1865 (Landbau); G. F. H. Cönen de comparationibus et metaphoris apud Atticos praesertim poetas, Utrecht 1875; J. Rappold die Gleichnisse bei Aisch., Soph. u. Eur., I. Pr. v. Klagenfurt 1876 (über Zahl und Form). 1877. 1878; W. Pecz die Tropen des Aesch., Soph. u. Eur., Berlin 1885 (Berliner Studien III); J. Herzer metaphorische Studien zu griech. Dichtern I. Die auf Unglück u. Verwandtes bezüglichen Metaphern u. Bilder bei den Trag., Pr. v. Zweibrücken 1884.

4) Radtke de tropis apud tragicos Graecos, II. Pr. v. Krotoschin 1867, u. s. bei den einzelnen Tragikern.

5) J. Schmidt de epithetis compositis in tragoediis Graecis usurpatis, Berlin 1865; Karl Rieck de adjectivorum compositorum usu Euripideo, Pr. v. Neu-Strelitz 1877; Friedr. Römheld de epithetorum compositorum apud Euripidem usu et formatione, Giessen 1877.

6) Janson Jahns Archiv 1832 I S. 559 ff.

7) Vgl. Schol. Aeschyl. Eum. 69.

individueller Verschiedenheiten der Dichter von allen anderen Stilarten scharf sich abhebt, erzielt ist [1]), vermöchte der Forscher aus zahlreichen einzelnen Beobachtungen ein Bild von der Eigenart zu gewinnen. Was die Späteren der Tragödie mit ungeschickter Hand entlehnt haben, sticht auf den ersten Blick aus seiner Umgebung hervor [2]).

Dies sind die formellen Wirkungen des Chors; aber auch die Anlage des Dramas selbst wäre ohne ihn ganz anders gestaltet worden.

Zuvörderst musste das Stück im Freien spielen. Dies fiel den griechischen Dichtern nicht so schwer als ein Germane denkt, weil der Südländer überhaupt mehr auf oder an der Strasse als in dumpfige Zimmer eingeschlossen zu leben gewohnt ist; verlangte auch die attische Sitte von den Frauen strenge Zurückgezogenheit, so entschuldigte doch das homerische Epos das Auftreten der stets von Zofen begleiteten Königinen. Trotzdem sprach natürlich die Wahrscheinlichkeit dagegen, dass der ganze Inhalt des Mythus im Freien vor sich ginge. Wie behalf sich nun der Dichter in diesem Falle? Er liess das innerhalb eines Palastes oder Tempels Geschehene in der Regel entweder durch eine Person des Stückes oder durch die stereotype Figur des Ἐξάγγελος [3]) erzählen; das mit Homers Epen auferzogene Publikum war ja für Erzählungen dankbar, vorausgesetzt dass sie einem phantasievollen Manne die unmittelbare Anschauung hinreichend ersetzten. Aeschylus entwickelte, mit diesem Auskunftsmittel nicht zufrieden, im „Agamemnon" zwei grossartige Ideen, welche die Phantasie des Zuschauers gewaltiger erregen, als wenn die That vor seinen

1) Gottfr. Fähse lexicon Graecum in tragicos, Prenzlau 1830—32, 2 Bde. ist eine alphabetische Sammlung der lexikalischen Scholien; Beatson index in tragicos, Canterbury 1829 ff. 3 Bde.; J. Bernhard index Graecitatis tragicae continens tragicorum minorum fragmenta et adespota I. Pr. v. Bautzen, Lpg. 1871.

2) Z. B. bei den Philostraten: Carl Nemitz de Philostratorum imaginibus, Breslau 1875 p. 48 f.; überhaupt studierten die Sophisten der Kaiserzeit (Philostrat. vit. soph. 1, 21, 5 p. 221, 5 f. 2, 1, 14 p. 244, 13. 10, 7 p. 257, 2. 4. 27, 6 p. 271, 9) die Tragödie fleissig.

3) In „Oedipus König" und „Antigone" ist er noch nachweisbar; der lateinische Titel lautete: denuntiator ab scaena Graeca CI Lat. VI 10095.

Augen geschehen würde [1]). Zuerst schildert die Seherin Kassandra in prophetischer Verzückung, weil der Blick ihres Geistes durch die Mauern dringt und die Zukunft offen sieht, die Vorbereitungen der Mörder und die Blutthat selbst, sodann hört man den Weheruf des getroffenen Königs hinter der Scene. Jener geniale Gedanke bedurfte eines Aeschylus zur Ausführung, das letztere Motiv jedoch konnten die Folgenden nachahmen und haben es sich auch nicht entgehen lassen [2]); im Gegenteil beuteten sie es noch stärker aus: Aias stöhnt laut im Zelte (V. 333 ff.) gleich Medea (V. 96 ff.), und sein Bruder meldet vor Hast die eigene Ankunft durch einen Ruf an (974), wie man Elektra schon vor ihrem Auftreten klagen hört (V. 77). Phaidras Tod wird durch das Hilferufen und Befehlen der Amme angekündigt (776 ff.) und Merops schreit entsetzt auf, als er, in das Haus getreten, den Leichnam Phaethons erblickt [3]). Um wie viel mächtiger dieses Kunstmittel die Phantasie erregt als die Vorführung der That selbst, können wir an dem gleichartigen Schlusse des „Wallenstein" erproben. Euripides wendet den aus dem Hintergrunde tönenden Ruf in seinem märchenhaften „Bakchen" an, um den dämonischen Enthusiasmus der Gesamtstimmung zu verstärken [4]).

Die eigentümliche Zwiespältigkeit der aeschyleischen Dichtung, hochfliegende Phantasie und Ausnützung äusserer Mittel, bewährt sich hier wiederum, insofern der Maschinenmeister dem Dichter die Einheit des Ortes zu umgehen helfen muss. Aeschylus fordert nämlich einen zweiten Bühnenraum im Hintergrund, welcher das Innere darstellt, um hier z. B. die zweite Scene der „Eumeniden" spielen zu lassen, eine Einrichtung, welche Sophokles im „Aias" und Euripides im „rasenden Herakles" verwerteten. Das Theater Shakespeares war gleichartig eingerichtet, nur war der Raum, wo z. B. Desdemonas Mord und Heinrichs IV. Tod vor sich ging, mit einem Vorhang

1) Schol. Soph. El. 1404.

2) Sophokles in der „Elektra", Euripides in „Medea" und „Orestes"; frg. adesp. trag. 64 (offenbar von Agamemnon gerufen) bei Athen. 3, 107 e.

3) Blass' Ausgabe p. 14.

4) Bacch. V. 576 ff.; vielleicht bildete dies ebenfalls Aeschylus im „Lykurgos" (fr. 125 D.) vor.

verhüllt, der im Notfalle auseinander gezogen wurde, während die Alten eine Maschinerie, das sogenannte ἐγκύκλημα oder εἰσκύκλημα, anwendeten [1]). Die Beschaffenheit dieses Drehwerkes war nicht einmal den Gelehrten der Kaiserzeit bekannt [2]), weil auf der damaligen Bühne in solchen Fällen die Scenenwand auseinandergezogen worden zu sein scheint [3]).

Die Anwesenheit des Chores bedingte nicht allein die Oeffentlichkeit der Handlung, sondern sie bannte dieselbe zugleich an einem Orte fest; denn Schauspieler mögen leicht von einer Scene an einen anderen Ort versetzt werden, aber der Chor stand einerseits nicht gar weit von Hörern entfernt in der Orchestra, andererseits wäre der Dichter, wenn er ein wiederholtes Auftreten der nämlichen Schaar motivieren hätte müssen, in arge Verlegenheiten geraten. Daher forderten die Tragiker selten, dass der Chor abtrete und wieder hereinkomme [4]), und noch viel seltener verbanden sie damit einen Wechsel des Standortes. Waren doch die mechanischen Einrichtungen des athenischen Theaters nicht so vollkommen, dass sie einen Wechsel der Dekorationen bei offener Scene — der Vorhang fiel erst am Ende —, Notfälle ausgenommen, gestattet hätten. Man pflegt gewöhnlich anzunehmen, dass den Hintergrund der tragischen Bühne ein mächtiger Königspalast mit Nebengebäuden [5]) ausmachte, und dies gilt in der That, wenn wir statt des Palastes auch einen Tempel oder, was verschiedene Troerstücke anlangt, ein Fürstenzelt gestatten, für die meisten klassischen Tragödien [6]). Die Philoktetes- und Andromedadramen,

---

1) Ihre Bewegungen hiessen ἐκκυκλεῖν und εἰσκυκλεῖν. G. Hermann opuscula VI 2, 165 ff.; Volkm. Fritzsche de eccyclemate, ind. lect. von Rostock 1846/7; Wecklein Jahrbb. f. Phil. 101, 572 u. Philol. 31, 451; A. Müller Philol. 23, 328 ff. u. Bühnenaltert. S. 142 ff.

2) Hesychius s. v. Pollux 4, 128 f. Schol. Clem. Alex. protr. p. 11 col. 779 d Migne. Vgl. Schol. Aristoph. Acharn. 415 (407); Schol. Aesch. Eum. 64 στραφέντα μηχανήματα. Schol. Aesch. Cho. 970 ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐγκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα scheint beide Manieren zu vereinigen.

3) Servius zu Vergil. Georg. 3, 24 (scaena ductilis).

4) Μετάστασις und ἐπιπάροδος Pollux 4, 106; Frdr. Ascherson de parodo et epiparodo tragoediarum Graecarum, Preisschrift von Berlin 1856. Dies geschieht Eurip. Alcest. 741—861. Hel. 385—515 ohne Scenenwechsel.

5) Eurip. Alcest. 543, vgl. auch 546 ff.

6) A. Müller S. 114 f. vgl. auch Joh. Dähn de rebus scaenicis in Euripidis Bacchis I. Halle 1880.

sowie der zweite Oedipus und Euripides' Antiope spielten hingegen in ländlicher Gegend und der letztgenannte Dichter stieg in der „Elektra" zu einem Bauernhofe herab, während sich andere Anhänger seiner realistischen Richtung mit einem ansehnlichen Hause [1]) begnügten. Teils weil die Dekoration der sophokleisch-euripideischen Bühne mannigfaltiger, teils weil sie, wie S. 152 gesagt ist, zum Teil plastisch war, würde ein Scenenwechsel [2]) dem Regisseur grosse Schwierigkeiten bereitet haben. Wenn daher ein solcher gerade in dem frühesten unserer sophokleischen Stücke, dem „Aias" vorkommt, müssen wir für diese Zeit noch eine sehr einfache Bühnendekoration annehmen; umsomehr setzt natürlich Aeschylus in den „Eumeniden" [3]) und, ohne dass der Chor die Orchestra verlässt, in den „Choephoren" [4]) solche bescheidene, aber dafür ungebundenere Verhältnisse voraus. Seine Stücke bedurften ja einer sehr geringen Scenerie [5]); der später übliche Palast oder Tempel kommt nur in der späten Atridentrilogie vor, wogegen „Prometheus" bloss einen Fels und die „Schutzflehenden" einen Altar verlangen. Die „Perser" setzen den Grabhügel des Dareios und einen „alten Bau" (V. 140) voraus, wohin der Chor eben zur Beratung gehen will, als die ankommende Königin ihn abhält. In den „Sieben" scheinen die Tempel der Burg durch Götterbilder angedeutet gewesen zu sein. Eine solche Dekoration war freilich mit geringer Mühe gewechselt [6]), wenn nicht

---

1) Οἶκος ἔνδοξος bei Pollux 4, 124.

2) Μετασκευάζειν τὴν σκηνὴν in übertragener Bedeutung bei Lucian. apol. 2.

3) Reinh. Schultze de re scenica in Aeschyli Eumen., Pr. v. Colberg 1859; Heimsöth de scena in parte Eumenidum Aeschyli Atheniensi non mutata, ind. schol. hib. Bonn 1870; J. Nilsson de mutationibus scenae quae sunt in fabulis Graecorum, Diss. v. Lund 1884; Niejahr quaestiones Aristoph. scaenicae p. 6 ff.; A. Müller S. 161.

4) Während der Chor V. 585—651 singt, wird das Grabmal entfernt und man sieht wieder den Palast der Atriden; wie V. 660 u. 881 zeigen, soll sich der Zuschauer eine längere Zwischenzeit denken.

5) Wilamowitz Hermes 20, 596 ff.

6) In den „Eumeniden" konnte sogar der Tempel bleiben; höchstens war der Vorhang mit Apollos Statue durch einen Athene darstellenden zu ersetzen, wenn V. 17 und 242 dies wirklich notwendig machen. Den Areopag sah man nicht; s. A. Müller S. 161 A. 2.

der Dichter das Publikum dadurch aus der Illusion zu reissen fürchtete.

Sonst wies ihn die übliche Einheit des Ortes auf Botenerzählungen an[1]. Wenn Philostratos berichtet, dass die typische Figur des Boten von Aeschylus herrührte[2], so ist diese Angabe nicht unwahrscheinlich. Denn da die älteste Tragödie gleich allen primitiven Bühnen die dramatischen Einheiten nicht achtete, bedurfte sie nicht notwendig ein derartiges Auskunftsmittel. Der Schöpfer des klassischen Trauerspiels handhabte seine Erfindung bereits mit grosser Kunstfertigkeit; Zeuge dess ist der lebensvolle anschauliche Bericht in den „Persern" und den „Sieben". Infolge häufiger Anwendung bildete sich ein festes Schema heraus; gewöhnlich klärte ein kurzes einleitendes Gespräch zwischen dem Boten und einem Schauspieler oder dem Chor über die Hauptsache auf, damit die Hörer auf der Bühne wie auf den Sitzen, von Spannung befreit, die Einzelheiten der folgenden Erzählung, jene mit ruhiger Fassung, diese ohne zum Ende drängende Spannung, in sich aufnähmen. Die Griechen vermieden ja die bekannten kurzen Zwischenreden, ohne welche der moderne Dichter die Geduld seines Publikums zu erschöpfen fürchtet, sie forderten vielmehr einen unzerstückten Bericht, der ihnen, von den besten Schauspielern meisterhaft vorgetragen[3], ein volles abgerundetes Bild gewährte. Als Musterstücke galten ausser der berühmten Erzählung der aeschyleischen Klytaimestra die Botenreden am Ende der „Polyxena" des Sophokles und der „taurischen Iphigenie"[4], denen wir aus den erhaltenen Dramen noch viele andere, z. B. die Erzählungen und Schilderungen in Euripides' „Bakchen", beifügen könnten. Dieser Tragiker sucht augenscheinlich die typische Figur, dadurch, dass er über die persönlichen Verhältnisse des Boten einige

1) G. Hermann Eurip. Cyclops p. VI ff.; H. Hornung de nuntiorum in tragoediis Graecis personis et narrationibus Pr. der Ritterakad. Brandenburg 1869; Rassow quaestt. selectae de Euripideorum nuntiorum narrationibus, Diss. v. Greifswald 1883.

2) Philostr. vit. sophist. 1, 9, 1.

3) Z. B. wird von Nikostratos berichtet, dass er in Botenrollen am glücklichsten war (Proverb. Coislin. 124).

4) Περὶ ὕψους 15, 7.

Angaben macht, ein wenig zu individualisieren [1]), was für ihn, weil er in vier Stücken je zwei Boten verwendete [2]), in der That ratsam war.

Auch in diesem Punkte griffen die Theatermaschinen hilfreich ein, indem sie einen Ausblick auf das ausserhalb des engen Bühnenrahmens Geschehende eröffneten. Die drehbaren Seitenkoulissen [3]) zeigten in der Regel die Umgestaltung des Schauplatzes perspektivisch an, konnten aber eventuell die das Auftreten eines Gottes begleitenden Blitze oder etwaige ferne Feuerzeichen (wie im „Agamemnon") vermittelst Umdrehung andeuten [4]). Auch andere Maschinen, über deren Beschaffenheit wir nichts wissen, machten entfernte Ereignisse sichtbar [5]).

Mit der Einheit des Ortes haben sich die griechischen Tragiker in der Regel so taktvoll abgefunden, dass die Künsteleien des klassischen französischen Trauerspiels vermieden wurden. Einen ernstlichen Anstoss bereitet nur wieder Euripides seinen Hörern; denn die raffinierte Erfindung, dass Polyneikes mit freiem Geleit in die Burg des wortbrüchigen Bruders eintritt, liefert zwar pathetische Scenen, wird jedoch bei jedem Denkenden, zumal da er Polyneikes selbst die Lage richtig beurteilen hört, einigen Anstoss erregen.

Da die Einheit des Ortes mit der Einheit der Zeit [6]) in unlöslichem Zusammenhang steht, war diese in der älteren Tragödie nicht strenger beobachtet als jene; Aeschylus setzt sich in der Atridentrilogie kühn darüber hinweg, während die „Schutzflehenden" an des Zuschauers Gefälligkeit keine höheren Anforderungen als unzählige andere Dramen stellen; aber nirgends nimmt man bei ihm eine zielbewusste Wahl des Reifepunktes der Lage wahr, wie sie Sophokles, den wahren Schüler des Schöpfers der Ilias und Odyssee auszeichnet; be-

1) Wilamowitz analecta Euripidea p. 204.

2) In Bakchen, Helena, der taurischen Iphigenie und den Phoenissen, nach Rassow a. O. p. 18f. nur in den spätesten Stücken.

3) Περίακτοι Pollux 4, 131 (versurae Vitruv. 5, 6, 3. 7, 8).

4) Pollux 4, 129. 130. Vitruv. 5, 7, 8.

5) Ἡμικύκλιον u. στροφεῖον Pollux 4, 131 f.; vgl. Wecklein Philol. 31, 451 f.

6) Theod. Thom. Jungwirth das sogenannte Eintagegesetz in den uns erhaltenen Tragödien des Sophokles, Pr. v. Melk 1871.

wundernd vergisst man, dass der Dichter im Interesse der Zuspitzung so manche Unwahrscheinlichkeit zugelassen wie die, dass Oedipus nach langjähriger Herrschaft jetzt erst um die Ermordung des Laios sich bekümmert; Aristoteles entschuldigt dies, weil es vor dem Anfang des Stückes liege [1]). Die unvergleichliche Kunst des Sophokles hat Euripides nicht erreicht, geschweige denn die Anderen; während bei Sophokles nicht viele der prosaischen Erwägung, dass im „Aias" und „Oedipus auf Kolonos" ein Gerücht mit unmöglicher Schnelligkeit sich verbreitet, Raum geben werden, fällt nun die Absichtlichkeit störend in die Augen. Solche beanspruchten das Privilegium, die Handlung solle sich über etwas mehr als einen Tag erstrecken dürfen [2]), indem z. B. das Stück vor Sonnenaufgang begann [3]), und versetzten die Herolde wie im Fluge von einer Stelle an die andere [4]); wir müssen auch Sophokles glauben, dass während eines Chorgesanges eine Schlacht an einem entfernten Orte geschlagen oder eine Volksversammlung abgehalten wird; man versuche nur beispielsweise an die euripideischen „Schutzflehenden" den Massstab des bürgerlichen Lebens anzulegen. Ja es wurde sogar die Zerstörung Ilions und die Niobefabel in ein Stück gepresst [5]). Indes fassten die Griechen die Einheit der Zeit mehr als lückenlose Kontinuität der Handlung auf; Karkinos wurde ausgepfiffen, weil er im „Amphiaraos" die Rückkehr des Helden aus dem Tempel übersprang [6]).

Wiewohl die hellenischen Dichter Dank der Einheit der Zeit einer Klippe, an welcher fast alle Schriftsteller scheitern, entgingen, ich meine das lästige Erzählen des innerhalb längerer Zwischenzeit Vorgefallenen, legte sie ihnen zugleich grosse Beschränkungen auf. Einen Ausweg gewährte allerdings die

---

1) Poet. 24 p. 1460 a 30.

2) Aristot. poet. 5 p. 1449 b 12 ff.

3) Aeschyl. Agam.?; Soph. Aias Antigone; Eurip. El. Hec. (V. 69). Phaethon; der Rhesos spielt ganz bei Nacht, ebenso die von Accius übersetzte „Nachtwache" und, mindestens teilweise, der „Nauplios" (s. besonders Sophocl. fr. 383 D.); das Ende der „Choephoren" ist bei Nacht gedacht (V. 881) vgl. Cramers Anecd. Paris. I. p. 3.

4) Dio Chrysost. 52, 7; dies wird durch das von Lessing hamb. Dramat. 45. St. (S. 245 H.) bemerkte entschuldigt.

5) Aristot. poet. 18 p. 1456 a 16 ff.

6) Aristot. poet. 17 p. 1455 a 27 ff.

eigentümliche Einrichtung, dass die Tragiker bei dem öffentlichen Preisspiele der Dionysien mit mehreren Stücken zugleich kämpften, und zwar wurden seit Aeschylus' Zeit bis in die Periode des peloponnesischen Krieges von jedem Dichter vier Dramen (τετραλογία) verlangt, welche in Verbindung mit einer Komödie einen ganzen Festtag ausfüllten; das vierte Stück pflegte, die von der „Alkestis" beschlossene Tetralogie ausgenommen, ein Satyrspiel zu sein[1]). Dann scheint man sich mit drei Tragödien begnügt zu haben[2]) und im Jahre 340 endlich brachten alle drei Bewerber bloss je zwei Tragödien[3]). Erst als die Lenäen den Tragikern eröffnet wurden, erkannte der Staat einzelne Tragödien an (S. 149); denn dass bei Wiederaufführungen die Schauspieler stets ein einziges Drama gaben[4]), hatte auf die Dichter selbst keinen Bezug[5]).

Soviel steht jedenfalls fest, dass den Tragikern Gelegenheit geboten war, eine längere Geschichte der Heroenzeit in jene drei Stücke, eine Trilogie[6]), zu zerlegen, gleichwie die alten Meister der Malerei eine Handlung, z. B. die Schlacht von Marathon in der Poikile und Theseus' Heldenleben im Theseion, gerne in drei Momenten darstellten. Vielleicht war die Drei-

1) Argum. Aeschyl. Sept. Agam. Pers. Eurip. Med.; noch 415 führte Euripides Alexandros, Palamedes, die Troerinen und Sisyphos auf (Aelian. var. hist. 2, 8).

2) CIA. II 972 (aus den Jahren 419 und 418); Argum. Eurip. Phoen.; ferner waren es drei Stücke, die nach seinem Tode aufgeführt wurden (CIA. II 973 im Jahr 341).

3) CIA. II 973, 20 ff.

4) Z. B. CIA. II 973, 2. 19. 31 u. A.

5) Die Späteren verfallen aber deshalb leicht in den Fehler, von dem Siege eines einzigen Dramas zu sprechen, z. B. Argum. Soph. Antig. Philoct. Eurip. Hippol., Diod. 13, 103, 4. Vita Soph. Z. 69. Athen. 1, 3 f. Schol. Aristoph. Pac. 830 (835). Vita Eurip. Z. 31 ed. Nauck. Suidas u. τὸ δρᾶμα.

6) Den Ausdruck τριλογία gebrauchten schon Aristarchos und Apollonios (Schol. Aristoph. Ran. 1148 [1155]). Vgl. G. Hermann opuscula II 306 ff.; Droysen Ztsch. f. Altertumsw. 1844 Nr. 13—16; S. Karsten de tetralogia tragica et didascalia Sophoclea, Amsterdam 1846; Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Trag. S. 1 ff.; Friedr. Heimsöth de tragoediae Graecae trilogiis, ind. lect. aest. Bonn 1869; Eug. Rademacher quaestt. de tragica trilogia Graecorum, Königsberg 1867 (Diss. 1866); M. Haupt in Belgers M. Haupt, S. 204 ff.; Madvig kleine philol. Schriften S. 443 ff.; Goodrick Journal of philology 14, 133 ff.; Herb. Richards ib. 7, 279 ff.; Haigh ib.

zahl der tragischen Chöre obendrein durch religiöses Herkommen geheiligt, wenn anders die Mänaden Dionysos gleichfalls in drei Chören zu huldigen pflegten [1]. Bekanntlich besitzen wir an Aeschylus' Agamemnon, Choephoren und Eumeniden eine fälschlisch „Orestie" genannte Trilogie [2]; das dazu gehörige Satyrspiel „Proteus", dessen Handlung (Menelaos in Aegypten) ebenfalls mit der Sage zusammenhängt, ist verloren gegangen. Von der thebanischen Tetralogie „Laios, Oedipus, Sieben gegen Theben, Sphinx" und den Prometheusstücken entging je eine Tragödie allein dem Untergang. Diese und die Atridentrilogie haben einen versöhnenden Abschluss, während der auf dem Geschlechte des Laios lastende Fluch [3]) mit dem Tode der feindlichen Brüder eine bloss äusserliche Lösung gefunden hat. Ausserdem ist eine das Erdenwallen des Dionysos umfassende aeschyleische Trilogie ausdrücklich bezeugt [4], wie auch Polyphrasmon diesen Sagenkreis zu einem Cyklus benützt hat. Sonst hat geistreiche Kombination weitere aeschyleische Trilogien entweder durch einen allgemeinen Grundgedanken zu verknüpfen oder, durch die Ueberlieferung nicht gestützt, zusammenzustellen versucht [5]. Später mag der eine oder der andere Tragiker, zumal ein Nachkomme des Aeschylus, nach dem Vorbilde des Pfadfinders eine Trilogie verfasst haben [6], auch stellte Euripides gelegentlich Stücke ähnlichen Inhalts zusammen, wie

1886 p. 257 ff.; J. Wetzel quaestt. de trilogia Aeschylea, Pr. des franz. G. Berlin 1882.

1) Vgl. E. v. Leutsch Philol. Supplem. 1, 76.

2) Mit Ὀρεστεία bezeichnet Aristoph. Ran. 1124 nur die Choephoren.

3) Das Fortwuchern desselben ist Sept. 741 ff. besonders deutlich hervorgehoben.

4) Schol. Aristoph. Thesmoph. 135 (141), während der Dichter selbst mit Λυκουργεία gewiss „Lykurgos" allein meinte.

5) Anonymus in Blomfields Agamemnon, Leipzig 1821 S. 240 Anm.; Fr. G. Welcker die äschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt, Darmstadt 1824, Nachtrag Frankf. a. M. 1826 und kleine Schriften 4, 100 ff. 136 ff. 147 ff. 180 ff. Rhein. Mus. 16, 147 ff.; U. v. Wilamowitz homerische Untersuchungen S. 194 A.; ablehnend Nitzsch Sagenpoesie S. 644 ff. Gust. Exner de schola Aeschyli et trilogiarum ratione, Breslau 1840 S. 30 ff.

6) Philokles verfasste eine Πανδιονὶς τετραλογία (Schol. Aristoph. Av. 284 (282) aus Aristoteles, vgl. G. Hermann opuscula 2, 308 f.), Meletos eine Οἰδιποδία.

Alexandros, Palamedes und die Troerinen [1]). Indes ist die Tragödie nach Aristoteles' Schilderung ein in sich abgeschlossenes Stück.

Es ist sehr begreiflich, wenn die Aesthetik unserer Zeit gegen die Thatsache, dass die Griechen an einem Tage drei dem Stoffe nach nicht zusammenhängende Stücke in kurzen Pausen nacheinander betrachtet haben, ungläubig sich sträubt und vor allem ihren Liebling Sophokles von einer höchst unpoetisch scheinenden Sitte befreien will [2]). Allein nimmt etwa bei uns jemand Anstoss, wenn eine Intendanz entweder einem Stücke, das den Abend nicht „füllt", einen Einakter vorausschickt oder gar drei zusammenhangslose Einakter spielen lässt? Nun, was jetzt ein Theaterabend, war dem athenischen Volk ein Vormittag. Diesen Zeitraum hindurch wollte es unterhalten sein, was doch zweifellos am besten durch den nämlichen Dichter geschah. Die attische Verwaltung mochte ausserdem erwägen, dass die fünfzig Choristen des Dithyrambos ziemlich genau den Chören von vier Stücken entsprachen [3]). Aber wie konnten sich die Dichter zu einer solchen Einrichtung herbeilassen? Erinnern wir uns nur, wie wenig die Griechen damals auf den positiven Inhalt des Stückes sahen! Weit höher stand in ihrem Urteil die — wir würden jetzt sagen — lyrische Stimmung, welche teils das Drama im allgemeinen teils der Chorgesang im besonderen in ihrer Seele hervorrief. Dass

---

1) Vgl. auch Georg Regel inter Euripidis Medeam Philoctetem Dictyn quae fabulae una traduntur datae esse quaenam rationes intercesserint, Diss. v. Rostock, Gotha 1875; U. v. Wilamowitz analecta Euripidea p. 175 und Hermes 11, 301 f.; Robert Hermes 15, 485.

2) Ad. Schöll Beiträge zur Geschichte der griech. Poesie I. zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen Bd. I. Die Tetralogien der attischen Tragiker, Berlin 1839, Uebersetzung des Sophokles, Stuttgart 1856 ff. und gründlicher Unterricht über die Trilogien des attischen Theaters u. die Kompositionsweise des Soph., Lpz. 1859 (popularisiert v. Fr. Th. Vischer Beilage der Allgem. Ztg. 1861 Nr. 186—89); dagegen polemisieren Welcker griech. Tragödien S. 1546 ff., Friedr. Schmalfeld Ztsch. f. das Gymnasialw. 14 (1860) S. 273 ff. und Leop. Schmidt Symbola philol. Bonnens. in hon. Ritschel. I p. 217 ff. (doch lehnt dieser p. 257 f. eine Trilogie Aias, Teukros und Eurysakes nicht ab). S. auch Förster Ztsch. f. österr. Gymn. 1869 S. 715 ff. und F. Strauch die Trilogienfrage bei Soph. auf Grund der erhaltenen Tragödien, Pr. v. Wien 1874.

3) O. Müller Aeschylus' Eumeniden S. 88; Hartung Philol. 1, 403.

aber die harmonische Einheit der Empfindung innerhalb einer Trilogie keine Störung erlitt, dafür zu sorgen verstanden die Griechen ohne Frage besser als ein Moderner; nicht unwesentlich trug dazu die Sitte bei, dass ein und derselbe Protagonist in allen vier Stücken spielte [1]).

Doch wir haben die Folgen, welche die Anwesenheit eines Chores für das Drama mit sich brachte, noch lange nicht erschöpft. Monologe konnten, wie schon bemerkt, nur vor dem Auftreten des Chores einen Platz finden, falls der Chor nicht ausnahmsweise von der Bühne entfernt wurde, durch welches Mittel Sophokles das herrliche Selbstgespräch des zum Tode entschlossenen Telamoniers ermöglichte [2]). Bei Seite zu sprechen aber begegnete in dem antiken Theater, wo die Schauspieler ihre volle Lungenkraft aufboten, grossen Bedenken; nichtsdestoweniger stellte der verwegene Euripides die Kunst der Mimen dennoch hin und wieder auf die Probe [3]). Für solche Virtuosen berechnete er auch die zahlreichen Ansätze zu Monologen, welche der Leser leicht an der Selbstanrede erkennt [4]). Gleich den Monologen waren vertrauliche Scenen äusserst eingeschränkt, ausgenommen wenn einer Fürstin und ihrer treuen Dienerin ein weiblicher Chor zur Seite stand; die Athener erfuhren es ja oft bei sich selbst, dass das schwächere Geschlecht sich gegen seine Herrn zusammenthat. In derartigen Boudoirscenen übertrifft der Dichter des „Hippolytos" seinen idealeren Genossen, dessen „Trachinierinen" in gewissem Sinne hieher gehören, bei weitem. Hiemit sind die stereotypen Vertrauten der französischen Tragödienhelden bereits vorgebildet, doch haben Männer, von den treuen Pädagogen abgesehen, eine solche unselbständige Rolle selten, da Pylades' Gestalt schon aus uralter Sage überkommen war; es verdient aber Beachtung, dass Euripides im „Philoktet" einen lemnischen Freund des Helden eigens zu dem Zweck

1) CIA. II. 972, s. Rohde Rhein. Mus. 39, 161.

2) Menelaos' Monolog in der euripideischen „Helena" wollen wir lieber nicht in einem Atem damit nennen.

3) Med. 899 mit Scholien; Bacch. 215—251. Dem ist das Leisereden am Anfange des „Orestes" und Ion 1521 ff. an die Seite zu stellen.

4) Wie θυμέ und ähnliches (parodiert von Aristoph. Acharn. 480 ff.), sogar ὦ γεραιὲ ποῦς Tro. 127; auch γλῶσσα Soph. (?) fr. 696 D.

erfand [1]), damit Philoktet ihm seine Leiden erzählen konnte. Endlich ging das Belauschen einer Unterhaltung, jene beliebte Triebfeder unserer Intriguenstücke, höchstens bei einer so günstigen Kombination der Umstände, wie sie der sophokleische „Philoktet“ darbietet, an. Alles dies beförderte die Schlichtheit der klassischen Tragödie und stand zugleich einschneidenden Neuerungen im Wege.

Die Dichter zogen auf der anderen Seite aus der Anwesenheit des Chores so viel Nutzen, als nur irgendwie möglich war. Er war ihnen unentbehrlich, damit die wenigen Schauspieler während seiner Gesänge Zeit zum Umkleiden fanden; so kommt es, dass der Chor zwar durch seine beständige Anwesenheit die Kontinuität der Handlung erzwingt, aber sie doch auch durch die Stand- und Tanzlieder in eine Art von Scenen abteilt [2]). Was also zwischen zwei Chorgesängen lag, hiess von dem „Hinzutreten“ eines Schauspielers ἐπεισόδιον [3]). Die Dramen des Aeschylus haben, höchstens die „Eumeniden“ ausgenommen, vier lyrische Marksteine; rechnet man Prolog und Schluss als besondere Scenen, so erhält man, wenn der erstere nicht fehlt, die Fünfzahl, welche bekanntlich durch Vermittlung des Horaz [4]) für das klassicierende Drama der Neuzeit kanonisch geworden ist, obgleich die Griechen keineswegs eine Regel daraus machten; man denke nur an die sophokleische „Elektra“. Ueberhaupt fällt Chorlied und Wechsel der Schauspieler selten so genau zusammen, wie in den „Choephoren“, wo der Chor jede Person entweder mit einem antistrophischen Liede oder wenigstens mit Anapästen geleitet. Im Gegenteil waren die Tragiker eher einen solchen allzu regelmässigen Wechsel zu verwischen bemüht, indem sie entweder das Chorlied durch ein grosses Duett ersetzten, oder die Auftritte selbst mittelst kurzer Gesänge, welche überwallende

---

1) Dio Chrysost. orat. 52, 8; da auch Senecas „Thyestes“ eine solche Rolle enthält, scheint Euripides Nachahmer gefunden zu haben.

2) Der allgemeine Ausdruck für einen Abschnitt war μέρος (Vita Aeschyli Z. 35 cod. Medic. ἕως τρίτου μέρους wie Aristoph. Ran. 1120 τὸ πρῶτον μέρος).

3) Aristot. poet. 12, vgl. Wecklein Philol. 31, 461. Später wendete man für den ursprünglichen Begriff zum Unterschiede παρείσοδος an (Schol. Sophocl. Ai. 66).

4) Ars poet. 189.

Empfindung dem Chor auf die natürlichste Weise zu entringen schien, in kleinere Abschnitte zerlegten. Geht schon eine Sceneneinteilung nicht ohne Zwang ab, so kann man noch weniger von Akten sprechen. Wiewohl es nämlich häufig vorkommt, dass die Bühne von Schauspielern leer wird, herrscht darin kein bestimmtes Gesetz, vielmehr vermeiden selbst die trefflichsten Dichter nicht das Entgegengesetzte, ich meine, dass Personen stille dastehen müssen, während der Chor sein Lied singt. Wie oben gesagt wurde (S. 181), motivierten Aeschylus und Sophokles dieses Schweigen bei manchen ihrer Helden durch deren trotzigen Charakter. Prometheus entschuldigt selbst (V. 436 ff.) seine Zurückhaltung und bei Admetos begreift man, dass der Kummer ihn stumm macht [1]). Aber es mangelt durchaus nicht an Fällen [2]), wo keine derartige Begründung, sondern nur die historische Erklärung statthat, wie z. B. in den „Schutzflehenden“ des Aeschylus das Herkommen des älteren Trauerspiels dem Chor und nicht Danaos die Hauptrolle anwies.

Wenn wir auch die kleineren Dienste, welche der Chor dem Tragiker leistete, nicht übergehen wollen, so ist vor allem noch die Sitte zu erwähnen, dass der Chor häufig der grösseren Deutlichkeit wegen auftretende Personen dem Publikum ankündigt [3]), und zwar geschieht dies öfters in dem anapästischen Rhythmus, um dadurch das Heranschreiten musikalisch auszudrücken; doch ist diese Sitte bei Sophokles nur in der „Antigone“ nachweisbar. Da solche Anapäste eigentlich den Schluss eines lyrischen Liedes zu bilden pflegten, bevor Sophokles sie selbständig machte [4]), verwendete Aeschylus ausserdem Trimeter; dies zieht Sophokles in der Regel vor, wobei wir die unvergleichliche Kleinkunst des Dichters bewundern müssen, weil er die Formel höchst mannigfaltig zu wenden und dem

1) Alcest. 569 ff. 962 ff.

2) Z. B. Kreon in der Antigone V. 582 ff. 944 ff., Pentheus Bacch. 370 ff. In solchen Fällen beginnt der Dialog mehrmals mit dem formelhaften Worte: Εἶεν (Etwa: Genug!).

3) R. Kuhlenbeck über die Ankündigung des Auf- und Abtretens der Personen in den Dramen des Sophokles, Pr. v. Weinheim 1869.

4) Antig. 1257 ff. (mit καὶ μήν eingeleitet); Eurip. Androm. 1166. 1226. El. 988. Suppl. 1114. Phoen. 1480. (Iph. Aul. 1619 f.).

Gespräche glücklich einzupassen versteht [1]). Allein in nicht seltenen Fällen geht die Anmeldung der Kommenden von Schauspielern aus oder sie wird wenigstens zwischen Chor und Schauspieler verteilt [2]). Manchmal begleitet der Chor auch den Abgang teilnahmsvoll mit Anapästen [3]).

Der Chor pflegt ferner die langen Reden (ῥήσεις) der handelnden Personen mit zwei Trimetern abzuschliessen [4]), weniger deshalb damit er den Hörer zu unbefangenem Urteil anleite — dazu sind seine Worte bald zu allgemein und trivial, bald zu einseitig — als dass die Erregung ausklinge. Endlich pflegt er den Schluss des ganzen Stückes anzukündigen. Bei Aeschylus hängt allerdings der letzte Gesang mit der Handlung unmittelbar zusammen und kann deshalb von einem Schauspieler vorgetragen werden; in der Folge jedoch, als die trilogische Gliederung aus der Mode kam, liess man den Chor häufig nur eine Sentenz sprechen [5]) oder, wenn es der Zusammenhang erlaubte, geradezu zum Gehen auffordern [6]). Euripides machte den Schluss oft noch deutlicher, indem er den Chor bald eine bestimmte Formel singen [7]), bald sogar an die Siegesgöttin einen Appell richten liess [8]).

Man kann es den Dichtern nicht verargen, wenn der Chor, je weiter der Ursprung der Tragödie zeitlich zurücktritt, ihnen immer lästiger fiel. Man fühlt dies schon in der Art, wie der Chor eingeführt wird. Aeschylus pflegt sein Auftreten zu motivieren [9]) und sogar wiederholt die einzelnen Gesänge

1) Καὶ μήν ist in solchen Jamben nur in der spätesten Tragödie (OC. 549 f.) nachzuweisen.

2) Z. B. Aesch. Prom. 561 ff. und Soph. Trach. 968 ff.

3) Z. B. Aeschyl. Suppl. 966 ff.

4) Oehmichen de compositione episodiorum tragoediae Graecae externa, Erlangen 1881 p. 20 ff. verzeichnet die Zwischenreden des Chors bei Aeschylus und Sophocles.

5) In Anapästen Soph. Ai. Antig. El. Trach. Eur. El. Hippol.; in Tetrametern Soph. OR. Eurip. Io; Fr. Ritter Philol. 17, 422 ff. verwirft alle Schlussworte des Chors. Senecas Tragödien entbehren derselben.

6) Soph. Phil. Eurip. Hec. Heracl. Herc. f. Suppl. ähnlich Tro.; vgl. χῶρος O Col. τελεωθέν Soph. El.

7) Alcest. Androm. Bacch. Hel., ähnlich Med.

8) Iph. Taur., ähnlich Rhes., abgerissen Orest u. Phoen.

9) Im „Philoktet“ motivierte er allerdings nicht, warum der Chor gerade jetzt erst auftritt (Dio Chrysost. 52, 7).

entweder durch den Chor selbst oder durch die Aufforderung einer Person zu begründen [1]). Sophokles hält wenigstens an der ersten Sitte treulich fest, wobei er Lob verdient, weil der Chor der „Antigone“ den Grund des Erscheinens nicht sofort mitteilt [2]); der Chor nimmt ja bei ihm an der Handlung noch immer wirklichen Herzensanteil [3]). Dagegen handhabt Euripides die ihm unbequeme Einrichtung ohne Konsequenz; wenn z. B. der Chor der „Hekabe“ eine eigentlich dem Dialog zustehende Meldung, die für die Handlung Wichtigkeit hat, bringt, werden wir an die aeschyleische Manier erinnert. Andererseits gibt er für das Auftreten verschiedener Chöre einen so gesuchten und so wenig mit der Handlung zusammenhängenden Anlass an, dass man eine Verlegenheitsauskunft darin erblicken muss; beispielsweise wollen in der „aulischen Iphigenie“ die Frauen das Schiffslager betrachten, im „Ion“ beschauen die Dienerinen Delphis Sehenswürdigkeiten und Elektra wird von den Nachbarinen zu einem Feste abgeholt. Alles erkünstelte Entschuldigungen, die sofort, nachdem sie ausgesprochen sind, vergessen werden! Die Individualität des Chores wird selten beachtet; er singt gewöhnlich Gedanken des Dichters und ist für das eigentliche Drama viel weniger eine Hilfe als ein lästiger Zeuge; oder wäre der Chor der „aulischen Iphigenie“ nicht besser abwesend, wenn die Atriden ihre intimsten Angelegenheiten bereden?

Agathon war entschlossener und konsequenter. Statt für jedes Stück mit der Komposition von besonderen Chorliedern sich zu plagen, führte er einfach die Sitte ein, die Pausen durch beliebige Lieder auszufüllen; die Epigonen machten es ihm nach [4]).

In der That stellte der Chor an den Dichter nicht bloss in poetischer Hinsicht drückende Anforderungen. Wie viele Männer mochte es geben, welche für drei oder vier Dramen zugleich Dichter, Schauspieler, Komponisten, Regisseure und Balletmeister in einer Person waren, zumal seitdem jede einzelne

1) Agam. 352 ff.; Pers. 623 ff. (619 ff.). Sept. 287 ff. (V. 265 ff.). Suppl. 524 ff. (520 ff.).

2) Scholien zu V. 155.

3) Aristot. poet. 18 a. E.

4) Aristot. poet. 18 a. E. (ἐμβόλιμα).

Kunst komplicierter und anspruchsvoller geworden war? Darum kam eine nach der anderen in die Hände von Spezialisten [1]: Zuerst entwickelte sich ein professionsmässiger Schauspielerstand, mit welchem die Dichter selbst nicht konkurrieren konnten [2], hierauf überliessen sie die Anordnung von Reigenfiguren anderen [3] und damit fiel bald das schwierige Einstudieren eines Stückes überhaupt, während vorher διδάσκαλος die offizielle Bezeichnung der Dichter gewesen war, einem besonderen Stande von Regisseuren zu [4], zuletzt liessen die Tragiker wahrscheinlich den Text durch Musiker komponieren, was in Rom die Regel war; man sagte bereits Euripides nach, Kephisophon helfe ihm bei seinen Arien [5]. Liess nicht auch Praxiteles seine Statuen durch den Maler Nikias kolorieren? Trotzdem drang diese Scheidung nicht allgemein durch. Das Altertum sah eben in dem ausserhalb seines Faches hilflosen Spezialistentum nichts bewundernswertes; musste doch auch der Schauspieler mehrere Rollen und überdies männliche und weibliche ohne Unterschied zugleich übernehmen können und dabei ein geübter Sänger sein [6].

Obendrein unterwarfen sich die Dichter strengen Regeln. Das griechische Drama entwickelt sich, weil es von seinen Jüngern umfassende Fertigkeiten verlangt, gewissermassen zunftmässig, indem der jüngere Dichter bei dem älteren in die Schule geht und manche Familie die Uebung der Tragödie von Geschlecht zu Geschlecht vererbt; die Einzelnen selbst

1) Wolfg. Helbig quaestiones scenicae p. 1 ff.

2) Agathon trat noch selbst auf (Plat. sympos. 194 b wird durch Suidas u. μυρμήκων ἀτραπούς u. χορικός bestätigt), anders O. Jahn de loco Platonis, ind. lect. aest. Bonn 1866 u. Sommerbrodt scaenica coll. p. 268 ff., ebenso Ischandros (Harpocr. s. v. Vita Aeschyli Z. 27 W.); dagegen hält den Astydamas Zenob. 5, 100 irrtümlich für einen Schauspieler. Vgl. Paul Nikitin zur Geschichte der dramatischen Wettkämpfe in Athen, Petersburg 1882 (russisch), s. Bursians Jahresber. 40, 361.

3) Hätte sich sonst Aeschylus bei Aristophanes (Athen. 1, 21 f) rühmen können, dass er es selbst that? Vgl. Chamaileon bei Athen 1, 21 e (ὀρχηστοδιδάσκαλος).

4) Ὑποδιδάσκαλος Plato Ion 536 a (Pollux 4, 106), dann χοροδιδάσκαλος Aristoph. Eccles. 809. Aeschin. 1, 98, vgl. Demosth. 21, 58 f., Xenoph. mem. 3, 4, 4; über διδάσκαλος Helbig a. O. p. 7 ff.

5) Aristoph. Ran. 944.

6) In Rom halfen bekanntlich specielle Sänger aus.

blieben der Bühne ihr Leben hindurch treu und bewahrten sich dadurch eine Stetigkeit, die Schiller und Goethe vollständig fehlt. Weil sie ferner unmittelbar für die Bühne und Zuschauer arbeiteten, passten sie sich von vornherein den Schranken der äusseren Verhältnisse an, während die neueren Dichter, bei denen die Bühnenbearbeitung nur zu oft einem Fremden überlassen bleibt, in der Buchform den Freibrief für alle Experimente haben und vergessen, dass jede wahre Tragödie den Hörer und nicht den Leser ergreifen soll. Gerade jener Meister des deutschen Theaters, welcher verhältnismässig am wenigsten für die Aufführung sorgte, hat ein Wort gesprochen, das die Klassiker des hellenischen Dramas unübertrefflich kennzeichnet: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister". Daher wird sie am aufrichtigsten bewundern, wer die Schwierigkeiten, mit welchen sie zu kämpfen hatten, vollständig ermisst; aber derselbe wird auch sagen, dass die Nachahmung der alten Formen unter den heutigen Bühnenverhältnissen ein gelehrtes Kunststück entstehen macht, und nicht zugeben, dass sie modernisiert werden können, ohne verdorben zu werden. Sint ut sunt!

Wir haben im Vorstehenden einen Einblick in die Verhältnisse, mit welchen der antike Tragiker rechnete, zu eröffnen versucht, möchten aber, weil so oft aus den verhältnismässig wenigen erhaltenen Stücken Regeln konstruiert werden, daran erinnern, dass die griechische Tragödie, wie sie uns jetzt vorliegt, mit den Resten einer hellenischen Stadt zu vergleichen ist, von der nur mehr drei zerfallene Tempel in einsamer Grösse aufragen und durch ihre Trümmer eine Ahnung des herrlichen Baues geben, während von allem übrigen einige formlose Steinbrocken und schriftliche Denkmäler spärliche Kunde gewähren; selbst die dürftigen Ueberbleibsel der römischen Tragödie können ja zeigen, von wie vielen griechischen Stücken, die man, nachdem seit ihrer ersten Aufführung Jahrhunderte vergangen waren, des Uebersetzens wert erachtete, nicht einmal der Name geblieben ist. Unter solchen Verhältnissen ist es jedenfalls leichter und geratener, von dem Trauerspiel im Allgemeinen als von den einzelnen Tragikern zu sprechen.

VII. Kapitel.

Aeschylus.

Biographien; Leben des Dichters; Charakter und dichterische Bedeutung; Werke; Anerkennung bei der Folgezeit.

Eine besondere Biographie des Aeschylus verfasste der Peripatetiker Chamaileon (Athen. 9, 375 f. 10, 428 f; in einem Bücherverzeichnis CIA. II 992 I Z. 4 ist der Titel περὶ Αἰσχύλου ohne Verfassernamen erhalten; erhalten ist uns ausser dem Artikel des Suidas eine anonyme Lebensbeschreibung, welche in den verschiedenen Handschriften bald kürzer bald länger ist, weil sie von den Scholiasten aus verschiedenen Excerpten zusammengestellt wurde (abgesehen von den Ausgaben des Textes und der Scholien in Westermanns Βιογράφοι p. 117 ff. und Ritters Didymi Chalcenteri opuscula p. 154 ff., weil dieser sie Didymos zuschreibt, gedruckt).

F. Chr. Petersen de Aeschyli vita et fabulis, Kopenhagen 1814; Ed. Rhld. Lange de Aeschylo poeta, Pr. des Friedrichg. Berlin 1832; Rud. Victor Dahns de Aeschyli vita, Berlin 1860; Frz. Susemihl de vita Aeschyli quaestt. epicriticae, ind. lect. v. Greifswald 1876; Fr. Schöll de locis nonnullis ad Aeschyli vitam et ad historiam tragoediae Graecae pertinentibus, in der „Gratulationsschrift von Rud. u. Fr. Schöll zum 70. Geburtstag von Ad. Schöll", Jena 1876 S. 37 ff.; derselbe hat in Ritschls Ausgabe der „Sieben" die testimonia zusammengestellt (p. ²36 ff.) —. Rud. Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien, Lpz. 1869 erörtert allgemeinere Fragen, welche dem vorigen Kapitel zugehören.

Das alte Athen der solonischen Zeit, das würdevoll im langen faltenreichen Leinenchiton mit wallendem Haar einherschritt und gottesfürchtig an der Zucht seiner Väter hing, wird im Schauspiel durch Aeschylus vertreten. Seine Heimat war der geheiligte eleusinische Gau [1]) und der Vater Euphorion ent-

---

1) Schol. Aristoph. Ran. 886; Antip. Thessal. Anthol. Pal. 7, 39, 3. Aelian. nat. an. 7, 16. Aristid. or. 19 p. 421 D.

stammte einem der altadeligen Geschlechter[1]); so wuchs der Knabe gewissermassen in einer Zeit auf, welche damals von dem gährenden Staate schon überwunden war. Seine Geburt fiel wahrscheinlich noch in die letzten Regierungsjahre des alten Peisistratos[2]). Schon in der siebzigsten Olympiade, 499, unmittelbar vor dem Ausbruche des jonischen Aufstandes, dessen ungeahnte Folgen die bescheidene Ilissosstadt aus ihrer schlichten Ruhe reissen sollten, trat Aeschylus vor seine Landsleute[3]); der jugendliche Dichter soll von dem Gott Dionysos selbst im Traume ermutigt worden sein[4]). Doch erst 485 (Ol. 73,4) genoss Aeschylus die Freude des Sieges[5]). Sein Name hatte damals schon einen guten Klang, nicht sowohl bei der dionysischen Festversammlung als bei den Veteranen von Marathon, wo er tapfer fechtend eine schwere Wunde erhalten hatte, wenn er auch nicht so tollkühn wie sein Bruder Kynegeiros in die Feinde gestürmt war[6]). Der Dichter nahm an allen Schlachten des Xerxeskrieges Anteil und zog vielleicht noch 476 unter Kimon vor die thrakischen Einbruchsvesten der Perser[7]). Seine tapferen Thaten retteten ihm später, als er der in einer Tragödie begangenen Verletzung des Mysteriengeheimnisses angeklagt wurde, das Leben; denn dass die in diesem Punkte äusserst

---

1) Euphorion: Grabschrift in der Biographie Z. 63 und Herodot 2, 156; Adel: Vita Z. 3.

2) Ol. 63, 4 (Marm. Parium Z. 63 f., analog Suidas, abgerundet zu Ol. 64 Vita Z. 10) ist aus dem Datum des ersten Sieges Ol. 73, 4 errechnet. Vgl. C. Löschhorn Comm. de Aeschyli anno natalicio, Posen 1874. Wenn er 476 noch der Feldarmee angehörte, war er in der That frühestens 425 geboren.

3) Nach Suidas u. Αἰσχύλος (Πρατίνας) war er Ol. 70 25 Jahre alt, was Ol. 63, 4—70, 1 zu ergeben scheint; Eusebios setzt ihn zuerst Ol. 70, 4 (armen.) oder 71, 1 (Hieron. A P).

4) Pausan. 1, 21, 2 (als μειράκιον). Vgl. Vita Z. 3.

5) Marmor Parium Z. 65.

6) Herakleides bei Eustratios zu Aristot. eth. Nicom. 3, 2 p. 1111 a 10; die Grabschrift bestätigt dies indirekt. Kynegeiros: Herod. 6, 114; Ameinias aber kann sein Bruder trotz Diodor. 11, 27, 2. Aelian. var. hist. 5, 19. Ps. Themistocl. epist. 11 p. 751 H. Aristodem. 1, 3 p. 2 M. Vita 3, 15 nicht gewesen sein, weil er einem anderen Gau angehörte (Herod. 8, 84. 93).

7) Artemision: Pausan. 1, 14, 5; Salamis: Ion bei Schol. Pers. 429; entstellt Vita 16 τῆς ἐν Πλαταιαῖς ναυμαχίας; Thrakien: nach Fr. Blass Rhein. Mus. 29, 481 ff. wegen der Pers. 492 ff. 868 ff. bewiesenen Ortskenntnis.

empfindlichen Richter seine Versicherung, er habe den Fehler absichtslos begangen, sich gefallen liessen, dankte er der Erinnerung an die Schlacht von Marathon. In der ersten Aufwallung des Fanatismus hätte die erbitterte Menge den Tragiker (er spielte ja die Hauptrolle selbst) auf der Bühne gesteinigt, wenn ihm nicht der Altar des Dionysos Schutz gewährt hätte [1]. Dieser widrige Vorfall, dergleichen selbst eine Freisprechung in der öffentlichen Meinung nicht vergessen machen konnte, war es ohne Zweifel, was Aeschylus die Heimat verleidete [2]. Zur Zeit des höchsten Aufschwunges von Athen folgte er einer Einladung Hierons nach dem Lieblingslande der eleusinischen Göttin und führte, sei es bei der Gründung der Stadt Aitna oder bei einer Feier des Jahrestages das Schauspiel „die Aetnäerinen“ auf [3]. Schwerlich blieb es bei diesem einen Stücke, da Aeschylus der Parodie des Epicharmos verfiel [4]. Indes hatte er der Vaterstadt nicht für immer den Rücken gekehrt, sondern er gewann dort während Hierons Regierung mindestens zweimal, 472 und 467, den ersten Preis und noch 458 wurde ihm für die Atridentrilogie derselbe Triumph zu Teil. Trotzdem verliess der alte Dichter Athen, wo die politischen Leidenschaften bis zur Ermordung des Demokratenführers gestiegen waren, und das im Bruderkampfe sich zerfleischende Hellas überhaupt von neuem, um das blühende Sicilien wieder aufzusuchen. Er starb Ol. 81, 1 (456/5) zu Gela und erhielt von der dortigen Bürger-

---

1) Aristot. eth. Nicom. 3, 2 und Herakleides bei Eustratios im Kommentar zu dieser Stelle (entstellt Aelian. var. hist. 5, 19. Apsines 2, 2 p. 478, 10 Walz. Clem. Alex. strom. 2, 387); vgl. Lobeck Aglaophamus p. 76 ff.; Schneidewin Philol. 3, 367 ff.

2) Die Späteren rieten auf allerlei: weil er Sophokles (Plutarch. Cim. 8. Vita Z. 43 ff.) oder Simonides (Vita Z. 45 ff.) unterlag oder weil sich das Publikum über den Erinyenchor entsetzte (Vita Z. 48 ff., vgl. Apsines Walz IX 478, was Böckh trag. princip. p. 35 ff. auf eine vermeintliche frühere Aufführung deutet) oder weil das Theater einbrach (Suidas). Besser φθόνος ἀστῶν ἔγκοτος Diodoros Anthol. Pal. 7, 40. Welcker Trilogie S. 521 f. und Ritter a. O. S. 84 ziehen politische Gründe vor.

3) Vita Z. 43. 51 ff. Pausan. 1, 2, 3; Böckh trag. princip. p. 46 ff. versucht die Chronologie festzustellen.

4) Schol. Aeschyl. Eum. 616; er soll auch die „Perser“ in Sicilien aufgeführt haben (Eratosthenes u. Andere bei Schol. Aristoph. Ran. 1055 (1061). Vita Z. 93), was nach dem Inhalt des Stückes nicht glaubhaft ist.

schaft an ehrenvoller Stelle ein Grab[1]). Weder die Gunst des fremden Fürsten noch jene glänzenden Siege hatten Aeschylus, obgleich er früher einmal, von einem Gegner besiegt, den stolzen Ausspruch gethan hatte, er appelliere an die Zukunft[2]), die Herzensfreude des Schaffens wiedergeben können. Sein Volk schätze, meinte er, die Werke seines Geistes nicht gebührend; nur die Thaten seiner Hand habe man ihm zu Gute gerechnet. Darum sollte nun auch der Leichenstein von dem Dichter Aeschylus schweigen und einzig die Erinnerung an den tapferen Wehrmann von Marathon festhalten:

Αἰσχύλον Εὐφορίωνος 'Αθηναῖον τόδε κεύθει
μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·
ἀλκὴν δ'εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος[3]).

Das kann niemand anderer als der verbitterte alte Dichter geschrieben haben. Aristophanes entwirft in den „Fröschen" ein lebensvolles Bild von dem stolzen Manne, der, seines Genies wohl bewusst, von heiligem Eifer für das Schöne und Edle glühte und gegen jeden daran tastenden in leidenschaftlichen Zorn entbrannte. Viel Feind viel Ehr, hätte sein Wahlspruch sein können. Seine Vaterlandsliebe hat er Aug um Aug mit den Persern bewiesen und die Bürgertreue auch von der Dichtung nicht ausgeschlossen, ohne dass er gleich seinen Nach-

---

1) Zeit: Marm. Par. Z. 74 und Schol. Aristoph. Acharn. 10; daher berechnet der Biograph Z. 71 sein Alter auf 63 Jahre, ein anderer Z. 55 auf 65; Suidas sagt 58, wofür G. Hermann opusc. 2, 161 68 vermutet, d. h. Ol. 64—81; Ort: Grabschrift; Grab: Vita Z. 60 ff. Man fabelte, ein Adler habe auf seiner Glatze eine Schildkröte zerschmettern wollen (Vita Z. 56 ff. 92. Suidas. Sotades (?) bei Stob. flor. 98, 9 V. 13. Plin. nat. hist. 10, 3. Val. Max. 9, 12 ext. 2. Aelian. nat. an. 7, 16, abgebildet auf einer Gemme bei Welcker, Alte Denkmäler II 16, 34). Die älteren Aufsätze (Welcker Rhein. Mus. 7, 139 ff. u. alte Denkmäler II S. 337 ff., Bergk ebend. S. 343, Teuffel Rhein. Mus. 9, 148 ff., Göttling de morte fabulosa Aeschyli, ind. l. Jena 1854 = opusc. acad. p. 230 ff.) sind antiquiert, seit E. Rohde Jahrbb. f. Philol. 121, 22 ff. ein Volksmärchen als Quelle nachwies; auf Aeschylus wurde es übertragen, da er dem Odysseus (fr. 270 bei Schol. Odyss. λ 134) ein ähnliches Los prophezeien liess (O. Crusius Rhein. Mus. 37, 308 ff.). S. auch E. Piccolomini sulla morte favolosa di Eschilo, Sofocle, Euripide, Eupoli, Pisa 1884.

2) Theophrastos oder Chamaileon bei Athen. 8, 347 e.

3) Bergks poetae lyr. Gr. II⁴ p. 241.

folgern dem Chauvinismus der Athener schmeichelte [1]). Der konservative Aristokrat sah freilich in der Vernichtung des Areopag eine unheilvolle Erschütterung des Staates und erhob in den „Eumeniden" seine warnende Stimme [2]). Dennoch lässt der Dichter nie den Parteimann laut werden; oder musste etwa das zwischen Athen und Argos 460 vereinbarte Bündnis offiziell geschlossen sein, damit er Argos sowohl in den „Schutzflehenden" als in den Atridenstücken mit einem gewissen Wohlwollen behandelte [3])? Das Ueberirdische zu begreifen masst sich Aeschylus nicht an oder sucht wenigstens die Gerechtigkeit des Schicksals aufzudecken. Indem er sich, des Trostes der Mysterien voll, in das unergründliche Verhängnis ergibt, hängt er gläubig an den schon durch das Alter ehrwürdig erscheinenden Kulten seines Volkes [4]); denn für Prometheus' oder Niobes himmel-

---

1) Doch dichtete er in den „Eleusiniern", dass Theseus die gefallenen Argiver bestattete.

2) Peter Dettweiler quid Aeschylus de republica Atheniensium judicaverit, Giessen 1878 p. 5 ff. Nach L. Döderlein de Aeschyli Eumenidibus, Pr. v. Erlangen 1820 S. 5f. war die Reform damals noch nicht vollzogen; da die Zeit derselben sonst nicht festzustellen ist (vgl. Philippi der Areopag und die Epheten S. 248 ff.), spricht die poetische Wahrscheinlichkeit für ihn.

3) Dettweiler a. O. p. 18 ff.

4) Vgl. Aristoph. Ran. 886 f. Ueber Aeschylus' Religiosität handeln ausser den S. 202 aufgeführten Schriften: Rud. Heinr. Klausen theologumena Aeschyli tragici I. Berlin 1829; Rud. Haym de rerum divinarum apud Aeschylum conditione, Diss. v. Halle, Berlin 1843; Stacke Jahns Archiv 17, 403 ff.; C. G. Haupt Beitr. zur Theologie des Aesch., Büdingen 1856; W. Hoffmann Aeschylos u. Herodot über den φθόνος der Gottheit, Philol. 15, 224 ff.; Gust. Dronke die relig. u. sittlichen Vorstellungen des Aeschylos u. Soph., Lpg. 1861 (Jahrbb. Suppl. IV); H. Skelnik Pindari et Aeschyli sententiae ad deos deorumque cultum et religionem pertinentes, Diss. v. Königsberg 1864; Rich. Kraft de hominum peccatis quid Aesch. nos doceat, Halle 1865; Bernh. Steusloff Zeus u. die Gottheit bei Aesch., Pr. v. Lissa 1867; E. Buchholz die sittliche Weltanschauung des Pindaros u. Aeschylos, Lpg. 1869; W. Hoffmann das Walten der Gottheit im Menschenleben nach Aeschylos u. Soph. I. Pr. des Sophieng. Berlin 1869; Joh. Kitt quae ac quanta sit inter Aesch. et Herodotum et consilii operum et religionis similitudo, Breslau 1869; Heinr. Dinges de divina rerum humanarum apud Aesch. moderatione, Pr. v. Bensheim 1871. 1872; A. Oldenberg Aesch. als religiöser Lyriker, Pr. v. Altenburg 1875; Ernst Berch die Bedeutung der Ate bei Aesch., Frankf. a. M. 1876; Chr. Herwig das ethisch-religiöse Fundament

stürmende Worte übernahm er unmöglich selbst die Verantwortlichkeit [1]). Man wird zwischen ihm und Pindar in religiöser Beziehung keine principiellen Unterschiede finden, weshalb die Nachwelt diese zwei gewaltigen verwandten Geister durch Freundschaft verbunden dachte [2]).

Beide stimmen nicht minder darin überein, dass ihr Genie auf enthusiastischer Inspiration beruht, aus welchem Grunde man unserem Dichter scherzhaft nachsagte, er dichte vom Trank des Dionysos erfüllt [3]). Sophokles meinte daher, zu dichten verstehe der alte Meister gar wohl, doch ohne seiner Kunst sich bewusst zu sein [4]). Allein dies ist von Aeschylus so wenig richtig als von Pindar. Der Mann, der das attische Drama von der Gesammtanlage der Tragödie bis zu den Schuhen der Schauspieler herab begründet hat [5]), kann kein zuchtloses Genie, kein unklarer Phantast gewesen sein. Wir stellen aus dem vorigen Kapitel die Schöpfungen des aeschyleischen Geistes kurz wiederholend zusammen: Der „Vater der Tragödie" [6]) schränkte die vorher überwiegenden Chöre ein und wies dem Dialog die erste Stelle an [7]); damit hing die Einführung eines zweiten Schauspielers zusammen, eine principiell viel wichtigere Massregel als die nachmalige Zufügung eines dritten. Aeschylus sonderte ferner das Darstellbare von dem Unschönen, welches er durch Boten erzählen liess [8]), und

---

der äschyl. Tragödie, Pr. v. Konstanz 1878; Löschhorn de notione dei Aeschylea et patrum ecclesiast. Wittenberg 1879; Fr. Cipolla Rivista di filol. 6, 366 ff.; L. Campbell Journal of hellenic studies 6, 153 ff.

1) Vgl. Plato rep. 2, 380 a, anders freilich 2, 383 a.

2) Eustath. vita Pindari Z. 16 f. West.

3) Chamaileon bei Athen. 1, 22 a u. 10, 428 f (Kallisthenes bei Lucian. Demosth. enc. 15. Plut. symp. quaest. 1, 5, 1. 7, 10, 2); daher ist er auf der oben erwähnten Gemme mit dem Becher dargestellt.

4) Chamaileon bei Athen. 10, 428 f.

5) S. besonders Vita Z. 74 ff.; vgl. J. Sommerbrodt de Aeschyli re scenica, Pr. v. Liegnitz 1848. 1851. Anclam 1858 (Berlin) (auch in scaenica collecta).

6) Philostrat. vit. Apoll. 6 praef. 11 p. 113, 4 ff.

7) Aristot. poet. 4 p. 1449 a 17 f. τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν.

8) Philostr. a. O. u. vit. sophist. 1, 9.

was immer wir sonst von den Kunstgesetzen des Dramas ins Auge fassen, stets werden wir bei Aeschylus zum mindesten eine Ahnung des Rechten finden. Seine schöpferische Thätigkeit erstreckte er zugleich auf alles übrige, was mit dem Drama in Beziehung stand. Weit entfernt, von Phrynichos' gefälligen Melodien abhängig zu bleiben, komponierte Aeschylus neue Weisen und ersann die schönste Musik von allen Tragikern, wobei er sich an den kitharödischen Nomos anlehnte [1]; natürlich haftete den Liedern manche Eigentümlichkeit ihres Zeitalters an, z. B. der Refrain und regelmässige durch Musik ausgefüllte Pausen [2]. In der Erfindung von Chortänzen bewies der Dichter gleichfalls eine fruchtbare Phantasie [3]. Wie er der Gesetzgeber des Dramas als Dichtungsart war, so stellte er endlich die Grundzüge ihrer äusseren Einrichtung, vor allem die Erscheinung der Schauspieler für immer fest.

Aeschylus [4]) besass weder die einschmeichelnde Liebenswürdigkeit seines jüngeren Rivalen oder dessen Kunst der sanften Rührung noch den philosophischen Geist des Euripides [5]), aber seine wahrhaft vulkanische Natur übte auf jeden einen gewaltigen Zauber aus. Trotzdem dass vieles unvollkommen und ungefüge war, konnte doch niemand das gottbegnadete Genie in der stürmisch wie ein Bergstrom dahinrauschenden, wie ein Orkan brausenden Gewalt seiner Dichtung verkennen [6]). Wer freilich den Masstab der geglätteten regelrechten Tragödien des Sophokles an ihn legt, könnte ihm leicht den Namen eines Tragikers versagen wollen. Charakterzeichnung und Handlung

---

1) Aristoph. Ran. 1254 ff. 1282.

2) Aristoph. Ran. 1264 ff. 1285 ff.; über den Refrain Gottl. K. W. Schneider de epiphthegmaticis versibus Aeschyli, Pr. v. Weimar, Jena 1829, z. B. in der Parodos des Agamemnon und der Schutzflehenden.

3) Athen. 1, 21 d ff.; vgl. Aristophanes bei Athen. 1, 21 f.

4) A. H. L. Heeren über die dramatische Kunst des Aesch., Bibliothek der alten Litt. u. Kunst, Gött. 1791 S. 1 ff.; Jacobs Nachträge zu Sulzers allg. Theorie der schönen Künste II 1, 39 ff.; Andr. Borschke Aesch. u. Sophokles. Eine dramatische Studie, Pr. des Schotteng. Wien 1872; Paul Hennig Aristophanis de Aeschyli poesi judicia, Diss. v. Jena, Lpg. 1874.

5) Vita Z. 31 f. 40 f.

6) Βακχεῖος ἄναξ Aristoph. Ran. 1259, ἐριβρεμέτας 814. τυφὼς γὰρ ἐκβαίνειν παρασκευάζεται 848, ἀπὸ τῶν χαλαζῶν 852, ὥσπερ πρῖνος ἐμπρησθείς 859; wie ein Bergstrom Dioskorides Anthol. Pal. 7, 411, 3.

sind ja noch höchst unvollkommen, denn einerseits blickt der Dichter selbst durch die Maske der Hauptpersonen, andererseits bestand so manches Stück einer wahren Handlung entbehrend aus Erzählung; gegenüber solchen Zwittern gab es nicht viele Dramen mit einem tragischen Konflikte[1]). Der schroffe leidenschaftliche Mann versteht auch nicht zu rühren, aber Niemand hat in gleichem Masse die Einbildungskraft erregt und erschüttert. Alles Grosse und Wunderbare zieht ihn an[2]). Götter und mythologische Fratzengestalten, wie die Phorkiden, die Erinyen in scheuslichen Masken, den grässlichen Kratos, bringt Aeschylus so unbefangen, als ob sie ganz gewöhnliche Figuren wären. Der eigenartige Reiz entlegener Fabel- und Barbarenländer[3]) veranlasste ihn sowohl zu den „Persern“ und „Phorkiden“ als zu den geographischen Abschweifungen in der Prometheustrilogie und „Glaukos[4]).“ Von allen menschlichen Stimmungen weiss der Dichter den übernatürlichen Aufschwung der Seele am mächtigsten zu schildern: Semele trat, selbst des Gottes Dionysos voll und jeden sie berührenden in dionysische Begeisterung versetzend, auf[5]); der „Agamemnon“ vollends enthält das höchste Produkt tragischer Phantasie: Kassandra in Ekstase vor dem Atridenpalast, in dessen Inneres ihr Prophetenauge, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich erschauend, dringt; nicht bloss der erst ungläubige, spöttische Chor, selbst der Leser — um wie viel mehr einst der Zuschauer! — geräth in Erregung und glaubt die blutigen Gestalten der Vision wirklich vor sich aufsteigen zu sehen. Die Scene, wo Orestes nach dem Muttermorde die Erinyen zu erblicken meint, steht an grausiger Anschaulichkeit hinter jener nicht zurück. Aeschylus versteht die Kunst, das Haar vor Entsetzen sträuben zu machen, weshalb späte Rhetoren ein unsagbares Unglück seines Pathos allein würdig nennen[6]). Er vermöchte jenes nicht so sehr,

---

1) Vita Z. 27 ff. 82 ff. 100 f., zusammenfassend Quintil. 10, 1, 66 rudis in plerisque et incompositus.

2) Vita Z. 41 f. Ἄνθρωπον ἀγριοποιόν Aristoph. Ran. 837.

3) Vgl. Aristoph. Ran. 937 f., s. auch P. W. Forchhammer Verhandl. der Philol. Vers. zu Frankfurt, Lpg. 1863.

4) G. Hermann opuscula II 67 ff.

5) Fr. 223 Dind.

6) Himer. orat. 23, 4. Basil. epist. 379. Theodoret. hist. eccl. 3, 7.

wenn er nicht stets plastisch bliebe. Ein kräftiger gesunder Realismus, der an Dante erinnert, durchzieht seine Schöpfungen und schliesst, wie bei dem grossen Florentiner, gelegentlich einen komischen Zug, soweit ihn Melpomenes Würde duldet, nicht aus; hat doch Aeschylus nicht allein den Prolog des „Agamemnon" geschaffen, sondern auch Trunkene auf die Bühne gebracht [1]). Ja, in der Ausmalung des Grässlichen ging er so weit, dass er hart an die das Erhabene und das Lächerliche sondernde Linie streifte, z. B. wenn seine Erinyen im Traume schnauben. Indes verstand Aeschylus jede bedeutende Erzählung durch plastische Lebenswahrheit anschaulich zu machen. Ein wahres Muster, wenn auch innerhalb der Tragödie nicht recht begründet, ist in ihrer Art die Beschreibung, welche Klytaimestra von den Feuerzeichen, der Zerstörung Trojas und der Sieger Heimkehr gibt; die berühmte Schilderung des Wettfahrens in der sophokleischen „Elektra" scheint durch eine gleichartige Episode des „Glaukos Potnieus" [2]) angeregt.

Die Sprache [3]), welche dem lyrischen Stile näher steht als dem eigentlich dramatischen, war in der Hand des Dichters ein bedeutungsvolles Dokument und Werkzeug seiner Geistesrichtung. Grossartigkeit ist ihr Grundzug [4]). An phantasievoller Verwegenheit der Bilder [5]) kann Pindar allein mit dem athenischen

1) Chamaileon bei Athen. 10, 428 cf, vgl. 1, 17 c.

2) G. Hermann opuscula 2, 62.

3) Max Lechner de arte Aeschyli rhetorica, Pr. v. Hof, Berlin 1867; Karl Frey Aeschylus-Studien, Pr. v. Schaffhausen 1875; C. Th. Ullmann proprietates sermonis Aeschylei quatenus in diverbio perspectae sunt, I. Pr. v. Baden-Baden 1881; J. Bury Journal of hellenic studies 6, 167 ff.

4) Μεγαλοπρέπεια Dionys. vet. script. cens. 1, 10, μεγαλοφωνότατος Phrynichos bei Phot. cod. 158, μεγαλοφωνία Himer. orat. 23 p. 774 W., sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium Quintil. 10, 1, 66; vgl. Vita Z. 24 ff.

5) S. 226, dazu F. G. Schulze de imaginibus et figurata Aeschyli elocutione, Pr. v. Halberstadt 1854; Tuch de Aeschyli figurata elocutione, Pr. v. Wittenberg 1869; Sven Dahlgren de Aeschyli metaphoris et similitudinibus a re navali deductis, Diss. v. Upsala, Stockholm 1875 u. de imaginibus Aeschyli I. akad. Abh. v. Stockholm 1877 (s. von unbelebten Dingen, 2. aus der Naturgeschichte); H. Rüter de metaphora abstractae notionis pro concreta apud Aeschylum, Halle 1877; K. Frey Aeschylusstudien II. Berlin 1879; über die Personifikationen: Herm. Ritters de conformationum usu Aeschyleo, Lpg. 1882.

Tragiker sich messen, doch weiss der letztere die rechten Grenzen nicht immer inne zu halten[1]; gar manches klänge im Munde eines Dichters, welchem man den dionysischen Enthusiasmus weniger anfühlte, gesucht, gekünstelt, sogar lächerlich[2], während es bei dem eleusinischen Dichter zum ganzen Tone passt. Der Wortschatz seiner Vorgänger genügt ihm so wenig, dass er zahlreiche Wörter neu bildet[3] und zwar natürlich gewichtigen Zusammensetzungen den Vorzug gibt[4]; nicht nur das Imposante, sondern auch das Ungewöhnliche zieht ihn auf diesem Gebiete gleichfalls an[5]. Selbst wo der Dichter mit dem weniger Seltenen sich begnügt, liebt er die breite, leider nicht selten in Schwulst ausartende Fülle[6] und gibt der Sprache durch Gleichklänge und Tonmalerei einen sinnlichen Reiz[7]. Aber von Begeisterung hingerissen, gelangt er nicht zur vollen Klärung; in unruhiger Hast lässt der Dichter viele Sätze ohne Verbindung[8] oder springt plötzlich von der Konstruktion ab[9]. Er achtet ebenso wenig darauf, wenn ihm ein eben gebrauchtes Wort wiederum in den Sinn kommt[10]. Wiewohl der erste Tragiker die kühne Sprache der lyrischen Gesänge und die gezügeltere

1) Περὶ ὕψους 3, 1. 15, 5 f. Johann Sicel. Walz rhetor. VI 225.

2) Z. B. πρὸς οὐρανὸν ἐξεμεῖν, Βορέας ταῖς δυσὶ σιαγόσι φυσῶν.

3) Aristoph. Ran. 929 f. Vita Z. 25; Bernh. Todt comm. de Aeschylo vocabulorum inventore, Pr. des Pädag. in Halle 1855.

4) Jos. Sanneg de vocabulorum compositione Graeca praecipue Aeschylea, Halle 1865; P. Dettweiler zusammengesetzte Adjektiva bei Aesch. II., Pr. v. Giessen 1882.

5) Aristoph. Ran. 926 ῥήματα . . . . ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις; L. Nast über die ἅπαξ λεγόμενα und seltenen poetischen Wörter bei A., Pr. v. Gumbinnen 1882.

6) Haupt Jahrbb. Suppl. 1, 226. 245 ff.

7) Paul Herrmanowski de homoeoteleutis quibusdam tragicorum et consonantiis repetitione ejusdam vocabuli ab Aeschylo effectis, Berlin 1882; Allitteration: Teuffel zu Pers. 681.

8) Mart. Burgard quaestt. gramm. Aeschyleae, Diss. v. Breslau, Berlin 1861; Gust. Bromig de asyndeti natura et apud Aeschylum usu, Münster 1879 p. 36 ff.

9) Heinr. Hartz de anacoluthis apud Aeschylum et Sophoclem, Diss. v. Berlin 1856; J. Wrobel de anacoluthis ap. tragicos Graecos I. Breslau 1865.

10) Wellauer comm. Aeschylear. spec., Breslau 1819 p. 13 ff. Ludwig Schmidt Ztsch. f. Gymnasialw. 22, 646 ff.

des Dialogs ziemlich auseinander hält, hat er das Geheimnis, wie er die einzelnen Personen im Stil unterscheiden könnte, noch nicht entdeckt. Ueberall ist es Aeschylus, der aus ihnen heraus spricht, selbst wo er den König von Argos erklären lässt, sein Volk sei langen Reden feind [1]. Ein gewisses individuelles Kolorit besitzen die „Perser" in einigen geschickt verteilten Orientalismen [2]. Ungeachtet der sonstigen Einförmigkeit gelingt es Aeschylus nicht immer, ganz deutlich zu sprechen [3], wiewohl viele jetzt dunkle Stellen den Abschreibern und nicht dem Dichter zur Last fallen.

Alles in allem genommen harmonierte Aeschylus' Stil wunderbar mit der Tragödie, wie er sie auffasste. „Aeschylus' stolzes Auftreten und seine Altertümlichkeit, dazu die Kühnheit von Gedanke und Wort passte für die Tragödie und die Weise der alten Heroen; nichts war gesucht, nichts spitzfindig oder niedrig" [4]. Er war vermöge seiner Religiosität und seiner dithyrambischen Begeisterung der echte Tragiker der Dionysien.

Ueber die Zahl der aeschyleischen Dichtungen gehen die Angaben der Alten erheblich auseinander. Während Suidas neunzig Dramen nennt, spricht der Biograph (Z. 71 f.) von siebzig, abgesehen von fünf zweifelhaften Satyrspielen, und Handschriften geben ein damit übereinstimmendes alphabetisches Verzeichnis derselben, wobei nur die Dublette der „Aetnäerinen" den Vorwurf der Unechtheit erhält [5]. Die Anzahl der gelegentlich citierten Stücke ist etwas grösser, doch kommen in dieser Beziehung so viele Irrtümer vor, dass wir nicht den Ueberschuss durch Annahme von Doppeltiteln zu entfernen wagen [6]. Dass nicht weniger als 38 Dramen nach dem Chor bekannt sind, kann in der Zeit des Aeschylus nicht auffallen; wir hoben ausserdem bereits hervor, dass übermenschliche und barbarische

1) Suppl. 273.

2) G. Hermann opuscula 2, 102.

3) Vgl. Aristoph. Ran. 927 σαφὲς δ'ἂν εἶπεν οὐδὲ ἕν.

4) Dio Chrysost. or. 52, 4.

5) Προμηθεὺς πυρκαεύς und Γλαῦκος Ποτνιεύς sind hinter ähnlichen Titeln ausgefallen.

6) Nach Welcker griech. Trag. S. 1503 ist „der Löwe" vielleicht mit „Atalante" ein Stück, nach Wilamowitz „der entlaufene Sisyphos" mit dem „Steinewälzenden".

Chöre, aber auch Vertreter der gemeinen Leute bei Aeschylus verhältnismässig häufig vorkommen. Ueber die trilogische Gruppierung dürfte S. 234 ff. bereits das Notwendige gesagt worden sein.

Mit Ausnahme zahlreicher Citate und eines Abschnittes von „Karer oder Europa", welchen ein in Paris vorhandenes Papyrusstück bewahrt hat[1]), sind jene 75 Dramen bis auf sieben verloren gegangen. Die Güte der erhaltenen Scholien setzt uns in den Stand, von fünf derselben Zeit und Zusammenhang anzugeben: Die „Perser" gehören nämlich zu der 472 (Ol. 76, 4) aufgeführten Tetralogie „Phineus, Perser, Glaukos und Prometheus" [2]). Die „Sieben gegen Theben" beschlossen eine thebanische Trilogie und waren von „Laios" und „Oedipus" vorbereitet; das damit susammenhängende Satyrspiel hiess „Sphinx"; Aeschylus siegte mit diesen vier Stücken 467 (Ol. 78, 1) über Aristias und Polyphrasmon [3]). Endlich verschaffte die Trilogie „Agamemnon, Choephoren, Eumeniden", deren heiteren Beschluss das Satyrspiel „Proteus" machte, dem Dichter noch 458 (Ol. 80, 2) den ersten Siegespreis. Ueber die Zeit des „gefesselten Prometheus" und der „Schutzflehenden" fehlen derartige Angaben, indes spielt der Dichter in jenem V. 367 ff. auf den berühmten Aetnaausbruch von 479/8 (Ol. 75, 2) an; ich möchte hinzufügen, dass die Prometheustrilogie erst nach 472 aufgeführt worden sein muss, sonst hätte Aeschylus damals

---

1) Herausgeg. von Blass Rhein. Mus. 35, 83 ff., bestimmt von Bücheler a. O. Ueber die verlorenen Stücke handelt nächst Welcker G. Hermann opuscula II.—V. VII. VIII.; Lykurgie: M. Croiset Annuaire de l'assoc. pour l'enc. des ét. gr. 16, 88 ff.; Myrmidonen: Bergk Hermes 18, 481 ff. Robert Bild und Lied S. 132 ff.; Niobe: Frz. Volkm. Fritzsche de Aeschyli Niobe comm., Pr. d. Univ. Rostock 1836; Phaethon: Knaack quaestiones Phaethonteae, Berlin 1886 S. 17 ff.; Telephos: Wecklein Sitzungsber. der bayer. Akad. 1878 S. 198; Ξάντριαι: Böckh trag. princip. p. 28 f.

2) „Glaukos" hatte nach den jüngeren Scholien den Beinamen Ποτνιεύς (nach Welcker Πόντιος); über den Inhalt Asklep. Tragil. bei Pro. Verg. Georg. 3, 266, v. Leutsch in dem Artikel der Hall. Encykl. u. Gädechens Glaukos der Meergott, Gött. 1860; über „Prometheus" s. u. Wegen dieses Sieges ist er vielleicht in der Chronik des Eusebios zu Ol. 76, 2 (armen. u. Hier. A) gesetzt.

3) Aug. Waldeyer de Aeschyli Oedipodea spec. II., Pr. v. Leobschütz 1873.

dem Satyrspiel „Prometheus" nach griechischem Brauche einen unterscheidenden Beinamen gegeben [1]). Zählt dieses Werk mithin zu den Schöpfungen des gereiften Dichters, so stellen die „Schutzflehenden" (Ἱκέτιδες) augenscheinlich die älteste für uns wahrnehmbare Stufe des dichterischen Bildungsganges dar.

Hier [2]) überwiegen die Gesänge des Chores, der ohnehin den Mittelpunkt der Handlung bildet, den Dialog noch bei weitem und zugleich beobachtet man, dass seit der Einführung des zweiten Schauspielers erst wenige Jahre verstrichen sein können; sonst würde nicht der Chor, sondern Danaos, wie es natürlich wäre, dem König die Lage auseinandersetzen und derselbe später seinem Versprechen gemäss mit ihm zurückkehren [3]). Dass der Bund mit Argos von Athen bereits geschlossen gewesen sei [4]), dürfte nicht erwiesen werden können. Höchst wahrscheinlich bildete das Drama mit den „Aegyptern" und „Danaiden" eine Trilogie in der Weise, dass alle drei Tragödien ohne grösseren Zwischenraum sich an einander schlossen und die Aufnahme der Danaiden in Argos, die

---

1) Vermutungen über die Zeit: Für eine frühe Abfassung G. Hermann opusc. 2, 313; R. Westphal Metrik d. Griech. 1868 S. XLVII u. Prolegomena S. 8; R. Engelmann Philol. 27, 736; Wecklein Ausg. S. 21; sonst: Fr. Passow melet. critica in Persas Aeschyli p. 2; A. Schmidt de caesura media in Gr. trim. iamb., Bonn 1865 p. 19; R. Förster de attractionis usu Aeschyleo, Breslau 1866 p. 44; E. Martin de responsionibus diverbii ap. Aesch., Berlin 1867 p. 71.

2) L. A. Madsen de fontibus Supplicum Aesch., Kiel 1820; Joh. H. Gottl. Schmidt de Aeschyli Supplicibus, Pr. v. Augsburg 1839; K. Gust. Em. Alberti de Aeschyli choro Supplicum, Diss. v. Berlin, Frankf. a. O. 1841.

3) Vgl. Gilbert Rhein. Mus. 28, 480 ff., auch Lachmann de mensura tragoed. p. 9 f. Wilamowitz Hermes 21, 608 f.

4) Nach Böckhs Vorgang Bücheler Rhein. Mus. 40, 625 ff. (er bezieht ausserdem V. 145 f. auf den Bau des Parthenon); vgl. auch O. Müller Eumeniden S. 122 f. (dagegen Oncken Athen u. Hellas I S. 219 f.); Bergk de cantico Supplicum, Gratulationsschr. d. Univ. Freiburg 1857 p. 5 ff. vermutete sogar (wegen angeblicher Dorismen), das Stück sei zur Aufführung in Argos bestimmt gewesen. Nach Duncker Geschichte des Altertums VIII S. 285 A. 1 setzt V. 761 voraus, dass die Athener mit Aegypten noch keinen näheren Verkehr hatten. S. noch Oberdick quaestt. Aeschyleae, Münster 1878 = kritische Studien I. 1884 Nr. II.

Erzwingung der Heirat und den Mord samt Hypermestras Freisprechung schilderten [1]).

„Der gefesselte Prometheus" (Προμηθεὺς δεσμώτης) kann einzig im trilogischen Zusammenhange richtig aufgefasst werden [2]) Ausser dem erhaltenen Stück werden drei weitere Prometheusdramen, durch die Beinamen λυόμενος, πυρφόρος und πυρκαεύς unterschieden, angeführt. Was das erste dieser drei anlangt, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass es die Befreiung des Japetossohnes vorführte. In dem erhaltenen Drama waren die alten und die neuen Götter noch durch Groll und Misstrauen geschieden und Kronos' Fluch liess Zeus seiner Herrschaft nicht froh werden. Doch die Zeit — dreissigtausend Jahre setzt der überall das Grossartige liebende Dichter an — hat die Titanen zur Einsicht in Zeus' kluges Walten gebracht; Zeus ist mit dem Geschlechte des Uranos ausgesöhnt. Als nun Herakles, der Nachkomme Ios, welcher einst Prometheus die Zukunft enthüllt, den jenen peinigenden Adler tötet, ent-

1) Welcker Rhein. Mus. 4, 481 ff. = kleine Schriften 4, 100 ff.; Gruppe Ariadne S. 74 ff.; Tittler Ztsch. f. Altertumsw. 1838 Sp. 951 ff.; G. Hermann Ber. der sächs. Ges. der Wiss. 1847 S. 123 ff.

2) E. C. Christ. Schneider de Aeschyli Prom., ind. l. Breslau 1823; Bernh. Töpelmann de Aesch. Prom., Lpg. 1829; Welcker (s. o. S. 235 A. 5); G. Hermann opuscula IV Nr. 5; Bellmann de Aesch. ternione Prom. I. Breslau 1839; Schütt de Promethei Aeschylei natura, Pr. v. Husum 1842; T. Katterfeld Jahns Archiv 19 (1853) S. 406 ff.; Jak. Meister über den Prom. des A., Troppau 1853; Anselm Feuerbach nachgel. Schriften, Braunschw. 1853 IV S. 29 ff.; Schömann opuscula 3, 95 ff. 120 ff. Noch ein Wort über A., Pr. v. Greifswald 1859; Cäsar Ztsch. f. Altert. 1845 Nr. 41. 1846 Nr. 113. 114 u. der Prom. des A., Marburg 1860; H. Keck der theologische Charakter des Zeus in Aesch., Pr. v. Glückstadt 1851; H. Köchly akad. Vorträge u. Reden 1, 1 ff. 387 ff.; W. Vischer über die Prometheustragödien des A., Basel 1859; W. Teuffel über des A. Promethie u. Orestie, Pr. d. Un. Tübingen 1861; W. Marcowitz de A. Prometheo, Düsseldorf 1865; Westphal Prolegomena zu Aesch. Trag. S. 207 ff.; H. Martin Mémoires de l'acad. des inscr. 28, 2, 1 ff.; Paul Schwarz die Darst. des Zeus im Pr. des A., Pr. v. Salzwedel 1875; F. Seelmann de Pr. Aeschyleo, Pr. v. Dessau 1876; Alex. Kolisch der Pr. des A., Berlin 1876; V. E. Orlando il Prometeo di Eschilo e il Pr. della mitologia greca, Fir. 1879 (estr.); über die Scenerie: Pet. Jos. Meyer A. Pr. vinctus ubi agi videatur, Bonn 1861; Bernh. Foss de loco in quo P. apud A. vinctus sit, Bonn 1862 mit Karte; C. Fr. Müller die scenische Darstellung des äsch. Pr., Pr. v. Stade 1871; W. Otto quaestt. de Promethei re scenica, Berlin 1872. —.

hüllt der Titane das Geheimnis, womit er vorher Zeus bedroht[1]). Jetzt wird er von Hephaistos, der ihn ehemals widerwillig angeschmiedet hatte, entfesselt, worauf der unheilbar verwundete Chiron an seiner Stelle in die Unterwelt geht, auf dass Zeus' Schwur (V. 1027 ff.) dem Wortlaute nach gewahrt bleibe. Hiemit hätte jeder andere Tragiker den Stoff abgeschlossen betrachtet, nur nicht ein athenischer, denn in diesem Lande allein empfing Prometheus als „Feuerbringer" göttliche Ehren und wurde durch ein glänzendes Fest gefeiert. Die Einsetzung dieser alten Bräuche war für die Athener natürlich höchst interessant und ohne Zweifel so umständlich überliefert, dass sie Aeschylus zu einem religiöspatriotischen Drama hinlänglichen Stoff lieferte; man denke z. B. an den Stein, in dem die Athener Prometheus' Fusspur zeigten, und den die Freundschaft mit Hephaistos besiegelnden gemeinsamen Altar, der obendrein in Athenes Heiligtum stand[2]). Wie hiess aber dieses drittes Drama? Jedenfalls Προμηθεὺς πυρφόρος, denn weil hier von jener dreissigtausendjährigen Gefangenschaft die Rede war, kann dieses Stück die Trilogie nicht eröffnet haben, abgesehen davon, dass dann die umständliche und mehr als einmal wiederholte Exposition des „gefesselten Prometheus" überflüssig war.[3]) Dagegen erhielt das, wie oben erwähnt, der Persertrilogie beigegebene Satyrspiel, worin die Satyrn mit dem noch nie gesehenen Feuer täppisch umgingen[4]), später den Beinamen πυρκαεύς.

Aeschylus hat die alte Sage von dem Schlaukopf, welcher dafür, dass er die Menschen Zeus überlisten lehrt, büssen muss, unendlich vertieft, indem er zwischen der weitschauenden Vor-

---

P. W. Forchhammer die Wanderungen d. Inachostochter Io zugl. z. Verständn. des gefess. Pr., Kiel 1881, mit Karte. — Th. Konitzer de fabulae Prometheae in arte litterisque usu, Königsb. 1885.

1) Diese Folge der Ereignisse geht aus V. 771 τίς οὖν σ' ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός; hervor.

2) S. Soph. OC. 55. Apollodoros bei Schol. Soph. OC. 56; vgl. auch Westphal Prolegomena S. 207 ff.; Wecklein Ausgabe S. 17 f.

3) Scholien zu V. 94. Der codex Mediceus führt den πυρφόρος zwischen δεσμώτης und λυόμενος auf; aber dass letzterer die zweite Stelle einnahm, zeigen nicht bloss die Scholien zu V. 511 und 522 (ἐν τῷ ἑξῆς δράματι), sondern auch die dem Personenverzeichnis angehängten Namen Γῆ Ἡρακλῆς, welche aus der Liste des folgenden Stückes hieher gerieten.

4) Fr. 190 Dind. (Plutarch. mor. p. 86 f.).

sehung des Olympiers, der ein vollkommeneres Geschlecht schaffen will, und der beschränkten Fürsorge des Prometheus einen tragischen Gegensatz fand. Ist es nun aber nicht ein Fehler, dass das Anfangsstück für sich allein diese Idee nicht klar ausspricht, sondern, einseitig betrachtet, zu merkwürdigen Philosophemen verführt hat? Der Dichter könnte darauf erwidern, die ideale Göttlichkeit wäre undramatisch gewesen; darum habe er den dauernden Bestand der Zeusherrschaft in Prometheus' Hand gelegt und diese ungöttliche Schwäche durch den Fluch des entthronten Vaters begründet [1]). Indes verwirrte er ohne Not die Fäden durch Hereinziehen des Verhängnisses [2]), obgleich andererseits Prometheus wider vernünftigeres Wollen (V. 522 ff.) durch seine Leidenschaft hingerissen wird, Zeus zu drohen und sich dadurch erst unsägliche Qualen zuzieht. Themis ist dazu allein da, dem einzigen Prometheus das Geheimnis zu enthüllen, und der Chor versinkt, wiewohl er noch V. 1036 ff. so vernünftig geredet, mit Prometheus, auf dass sein ruhiger Abzug den Effekt nicht schwäche. Konnte auch Aeschylus die Sprödigkeit des undramatischen Stoffes nicht vollständig bezwingen, entfaltete er doch die Erhabenheit seiner Sprache und Schilderungsgabe hier vielleicht am glücklichsten.

Die thebanische Königssage lud den Dichter wie von selbst zu dreiteiliger Behandlung ein: Laios wird vom Vater des geraubten Chrysippos verwünscht, die Erfüllung des Fluches stürzt Oedipus in das Verderben und das dritte Geschlecht geht am Vaterfluche zu Grunde. Die Trilogie [3]) klingt nicht friedlich aus, denn die „Sieben gegen Theben" (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας [4]) sind wahrhaft, wie Aristophanes unseren Dichter sagen

1) Auch Milton und Klopstock liessen sich solche „notwendige Fehler" (Lessing Laokoon Anhang 11 d S. 294 H.) gegen die Theologie zu Schulden kommen.

2) Z. B. V. 511 ff. 873 f.

3) Welcker kleine Schriften 4, 136 ff.; Fr. Vater de Aeschyli Oedipo, Jahns Archiv 16, 110 ff.; Carl Kruse de Aeschyli Oedipodea, Diss. v. Greifswald, Stralsund 1855; Aug. Näke Rhein. Mus. 27, 193 ff.; Max Planck Ztsch. f. Altertumsw. 1847 Nr. 110—13; Ludw. Schmidt ebend. 1856 Nr. 49—51; Fr. Susemihl ebend. 1857 Sp. 100 ff.; Aug. Waldeyer de Aeschyli Oedipodea, I. Pr. v. Neuss 1863; II. Pr. v. Leobschütz 1873.

4) J. H. Warren de Aesch. Septem et Eurip. Phoen., Groningen 1832; K. O. Müller de Aeschyli Septem c. Th., Göttingen 1836; A. F. Näke Rhein. Mus. 27, 196 ff.

lässt, „des Ares voll“ [1]); „es gibt keine Erlösung“, möchte der Hörer mit dem sophokleischen Thebanerchor sprechen, wenn er den Fluch des Oedipus (V. 695 ff. 720 ff.) so schrecklich wirken sieht. Wenn man daher vor der Entdeckung der Aufführungsnotiz meinte, die „Sieben“ seien das Mittelstück einer Trilogie gewesen und einer „Antigone“ vorausgegangen, so hatte diese Ansicht eine gewisse Berechtigung. Allein auch ohne jene Urkunde könnten wir nachweisen, dass für eine „Antigone“ kein Raum mehr ist. Denn da sie ihre edle Absicht im vornherein öffentlich ausspricht, bleibt über den Thäter kein Zweifel und wie soll man sie bestrafen, wenn die eine Hälfte der thebanischen Jungfrauen mitschuldig ist? Endlich hat nicht ein eigensinniger Tyrann das Gebot erlassen, sondern die Vorsteher des Volkes (V. 1006), das leicht seinen Entschluss ändert [2]). Sophokles' Stück hingegen ist aus freier Phantasie geschaffen, weshalb Aeschylus natürlich keine Rücksicht darauf nehmen konnte, so wenig als auf die nach ihm entstandene Sage von Kolonos. Letztere hätte freilich ein befriedigenderes Ende geboten.

Der Stoffe der Atridentrilogie [3]) war, wenigstens für einen athenischen Dichter, günstiger gelagert. Die grässliche That des Atreus liess Aeschylus mit gutem Geschmacke nur wie gespensterhaft in Kassandras Vision, der bei der Aufführung wirkungsvollsten Scene [4]) erscheinen, und lieh sie Aigisthos zur Rechtfertigung des Mordes, wie die Opferung Iphigenies seiner Mitschuldigen. Indem der Tragiker im „Agamemnon“ [5]) so-

---

1) Aristoph. Ran. 1021; ähnliches dem Georgias zugeschrieben: Plutarch. quaest. symp. 7, 10, 2 (offenbar auch Philodem. de mus. III 16, 10 p. 127 Kemke).

2) Darauf deuten schon die Worte δράτω τι πόλις καὶ μὴ δράτω τοὺς κλάοντας Πολυνείκη V. 1066 f.; nach V. 1055 f. betrachtet Aeschylus das Geschlecht als ausgerottet, mithin hat alles ein Ende. U. v. Wilamowitz Hermes 21, 606 A. 3 verwirft die Schlussscene, die schon Rochefort theâtre de Brumoy I 418 für überflüssig erklärt hatte. Vgl. Joh. Oberdick de exitu fabulae Aeschyleae quae Septem adv. Th. inscribitur, Pr. v. Arnsberg 1877.

3) K. Fr. Nägelsbach de religionibus Orestiam continentibus, Erlangen 1843; Mollwo Darlegung des inneren Ganges der äsch. Orestie, Pr. v. Parchim 1862; Ferd. Hüttemann die Poesie der Orestessage I. Pr. v. Braunsberg 1871.

4) So berichtet das Argument.

5) K. Frd. Nägelsbach quaestiones Aeschyleae, Gratulationsschrift v. Erlangen 1858; Ferd. Bamberger opuscula p. 37 ff.; Max Planck über

wohl auf feinere Charakteristik der Personen (S. 166 A. 1) als auf sorgfältige Begründung der Blutthat verzichtet, strebt er einerseits einheitliche Grundstimmung andererseits die Vorbereitung des Folgenden an. So ruht über der Handlung eine unheimliche gewitterschwüle Stimmung, weil Klytaimestra die Maske der treuen Frau in der Oeffentlichkeit noch nicht fallen gelassen hat[1]). Durch ihre arglistige Falschheit ruft sie unsere Verachtung hervor, welchen Eindruck der zugleich freche und feige Aigisthos nur verstärkt; auch ohne dass der Chor ausdrücklich auf Orestes hinweist, fühlt ein jeder, dass eine solche That nicht unbestraft bleiben darf.

Die „Choephoren"[2]), nach dem Frauenchor, welcher mit Elektra zu Agamemnons Grabe Spenden bringt, benannt, schildern die verdiente Strafe, so dass natürlich Orestes, der Vollstrecker derselben im Mittelpunkt steht, während Aeschylus' Elektra die Zurückhaltung der sophokleischen Chrysothemis beobachtet. Die Erkennung der Geschwister und die Rache sind mit naiver Einfachheit geschildert; denn Aeschylus stellt wieder den pathetischen Eindruck über den dramatischen Aufbau. Er bringt also die Tötung des Aigisthos mit richtigem Gefühle vor dem Höhepunkt, dem Muttermord, wodurch zugleich das matte Ende der sophokleischen Elektra vermieden und ein ergreifender Uebergang zum dritten Stücke gewonnen wird. Denn obgleich Orestes in langer Hin- und Herrede, dergleichen die

---

den Grundgedanken des äsch. Ag., Pr. v. Ulm, Tübingen 1859; Conr. Ruhe de Ag. Aeschyleo, Pr. v. Rheine, Münster 1864.

1) Aeschylus zieht absichtlich das Geschick des kleinen Orestes nicht in Betracht.

2) Oskar Baumgarten quaestt. scenicae in Aeschyli Choephoris, Diss. v. Halle, Berlin 1878. Die „Choephoren" sind sehr oft mit den beiden Elektren verglichen worden: Karl Ferd. Wieck zwei Abh. über die El. des Soph. u. die Ch. des A., Pr. v. Merseburg 1825; Joh. Vinc. Westrick de Aeschyli Ch. deque Electra cum Sophoclis tum Eur., Leiden 1826; Wissowa de Ch. Aesch., Soph. et Eur. El., Leobschütz 1835; F. F. Feldmann Aesch. Choëphori, Sophoclisque Euripidisque El. idem argumentum tractantes inter se comparatae, Pr. v. Altona 1839; Gruppe Ariadne S. 1ff.; Borschke Aesch. u. Soph., Wien 1872 S. 19ff.; W. Gerhard van der Weerd d. Aesch. Choeph. et Soph. Euripidisque Electris ad elegantiae rationes inter se comparatis, Diss. v. Utrecht, Deventer 1874; Ludw. Fischer die Choeph. des Aesch. u. die Elektren des Soph. u. Eur., Pr. v. Feldkirch, Innsbruck 1875.

prozessliebenden Athener gerne hörten, das Recht der Blutrache scheinbar siegreich gegen seine Mutter verteidigt hat, bricht die Naturgewalt Göttergebot und Menschenrecht; es erscheinen, ihm allein sichtbar[1]), die Erinyen und treiben den Verzweifelnden von der Stelle des Mordes fort. Der Chor stellt Apollos Hilfe in Aussicht (V. 1059 f.).

Das dritte Stück, die „Eumeniden"[2]) enthält mehr des Erstaunlichen als des Pathetischen. Eumeniden, Götter, Geister, Volksversammlungen — das gab viel zu schauen, aber eine wahre Tragödie entstand daraus nicht. Das Stück hat ein zwischen den Choephoren und der Sühne vermittelndes Vorspiel, damit man den delphischen Gott in eigener Person die Entscheidung an die Athener verweisen höre. In Athen findet eine regelrechte Gerichtsverhandlung statt, doch der Dichter interessiert sich und sein Publikum viel mehr für die ehrenvolle Rolle der Stadt und die Einsetzung des Eumenidenkultus als für den unseligen Muttermörder; vor allem lenkt die Prozession, womit das Stück beschlossen wird, die Aufmerksamkeit gänzlich von ihm ab. Im „Oedipus auf Kolonos" dürften die Ansprüche des Patriotismus uud der Sühnungsgedanke glücklicher vermittelt sein; denn Aeschylus hat den Konflikt zwischen Erinyenrecht und Blutrache doch nur äusserlich befriedigend gelöst, nach der heutigen Anschauung wenigstens, da seine Erinyen statt aus rechtlicher Ueberzeugung, aus selbstsüchtigen Gründen von der Verfolgung abstehen. Diese unversönlichen Rächerinen waren ja auch auf der Wache eingeschlafen und mussten durch Klytaimestras Geist an ihre Pflicht gemahnt werden!

Die „Perser"[3]) verdienen als einziges Muster des historischen Dramas in unserem Sinne das höchste Interesse. Durch

---

1) V. 1061, also auch den Zuschauern so wenig als ihnen Kassandras Vision leibhaftig vorgeführt wird.

2) Ludw. Döderlein de Aeschyli Eum., Erlangen 1820; H. Rötscher de Aesch. Eumenidum ratione et consilio, Bromberg 1837; Max Emil Seyss über die poetische Komposition der Eum. v. Aischylos, Pr. v. Villach 1873.

3) S. 145 A. 4; dazu: K. Prien Rhein. Mus. 7, 208 ff.; Gust. Friedr. Gilljam de fabula Aeschylea quae Persae inscribitur, Upsala 1857; Comte de Marcellus Revue archéol. n. s. I. (1860) p. 285 ff.; Frz. Ad. Bülau de Aeschyli Persis, Göttingen 1866; Lundmann Persae Aeschylea quo consilio conscripta videatur, Diss. v. Upsala 1869.

die Einheit des Ortes und der Zeit war der Dichter von vornherein verhindert, die geschichtlichen Handlungen selbst vorzuführen, daher gab er, wie Wieland, indem er die Perser mit einer Cantate verglich, zutreffend bemerkte [1]), „eine Darstellung von Gefühlen, die durch eine gegebene Handlung erregt werden"; dem entspricht das Vorwiegen der pathetischeren Tetrameter, während der Trimeter hauptsächlich den Erzählungen zukommt. Aeschylus fasste seine Aufgabe so hoch als möglich, in der Weise, dass er die geistigen Ideen des grossen Krieges abspiegelte. Er erblickte in ihm nicht allein den Verteidigungskampf eines freiheitsliebenden Volkes, auch nicht bloss ein Ringen von Barbarentum und Hellenismus, sondern ein leuchtendes Beispiel, wie die Unsterblichen dem schlichten Gottvertrauen über den prahlerischen Uebermut eines unersättlichen Despoten den Sieg verleihen [2]). Hiemit hat der Dichter jedenfalls Herodots Auffassung bestimmt; doch mögen ähnliche Ideen damals gang und gäbe gewesen sein, da die Athener eine Statue der Nemesis nach Marathon weihten. Wo war aber nun jene Auffassung realisierbar? Auf dem Schauplatze des Krieges, wo die Sieger sich kleinlich um den Ehrenplatz und den Siegespreis stritten und nicht einmal in der höchsten Gefahr von ihren Zänkereien abliessen? Nein, die Grösse des hellenischen Erfolges erscheint, durch solche Kleinlichkeiten ungetrübt, in dem Jammer des verödeten Persiens und der ratlosen Gebrochenheit der einst so übermütigen Fürstenfamilie, ohne dass der würdige Dichter die besiegten Feinde verächtlich macht [3]). Xerxes trägt nach seiner Auffassung die Schuld; der Geist des Dareios spricht seinem Sohne selbst das Urteil und deckt die sittlichen Gründe der Katastrophe auf. Auf der anderen Seite hebt der tapfere Streiter die Verdienste seiner Bürgerschaft ohne Ruhmredigkeit hervor, wobei er, der republikanischen Eifersucht Rechnung tragend, keinen Einzelnen nennt; von einer Feindseligkeit gegen Themistokles zu sprechen, gibt Aeschylus keinen Anlass [4]).

---

1) Attisches Museum IV S. 22.

2) Diess heisst V. 362 θεῶν φθόνος.

3) Dennoch wollten Sintenis de Aeschyli Persis, Lpg. 1794 (dagegen Allg. Lit.-Ztg. 1796 Nr. 252), Blomfield Ausg. S. XII und Hartung Vorrede zur Uebers. Hohn und Schadenfreude wahrnehmen.

4) S. 145; Passow opuscula p. 1ff.; Welcker Rhein. Mus. 1837

Auf seinen Feldzügen und auch wohl durch erbeutete Sklaven hatte Aeschylus leicht eine oberflächliche Kenntnis der persischen Verhältnisse gewonnen, so dass er, nach athenischen Begriffen wenigstens, den Lokalton traf. Allein so wenig man ihn wegen eines Irrtums [1]) tadeln dürfte, so irrig wäre es, die „Perser" wie ein Geschichtswerk zu benützen [2]).

Vor Sophokles' Auftreten überstrahlte Aeschylus alle seine Kunstgenossen bei weitem. Er erhielt dreizehn Mal bei den athenischen Dionysien den ersten Preis [3]) und sein Ruhm drang nicht bloss zu Hieron, sondern sogar die delphische Priesterschaft trug ihm die Abfassung eines Päans auf, was der Dichter bescheiden ablehnte, weil er mit dem mustergiltigen Werke des Tynnichos nicht konkurrieren wolle [4]). Aeschylus durfte stolzen Sinnes sagen: „Meine Dichtung ist nicht mit mir gestorben" [5]). Trotzdem dass er der Heimat verbittert den Rücken gekehrt hatte oder vielleicht gerade deswegen weil sie ihr Unrecht wieder gut machen wollten, beschlossen die Athener, seine Tragödien ausnahmsweise an den grossen Dionysien zum Wettkampf mit den neuen zuzulassen [6]), wie wenn sie sagen wollten, dass Aeschylus' Werke immer neu blieben; auf diese Weise errang sein älterer Sohn Euphorion, welcher,

---

S. 205 ff.; anders Bulau a. O. p. 15 ff. Er erwähnt z. B. die heimliche Botschaft. Ueber das Historische: Eman. Hannack das Historische in den Persern des Aischylos, Pr. des akad. G., Wien 1865; Friedr. van Hoffs de rerum historicarum in Aeschyli Persis tractatione poetica, Diss. v. Münster, Köln 1866; Wilh. Hamacher die Schlacht bei Salamis nach den Persern des Aeschylos, Trier 1871; Wecklein Sitzungsber. der bayer. Akad. 1876 S. 239 ff.

1) Keiper Acta seminarii Erlangensis I 175 ff. Jahrbb. f. Philol. 119, 93 ff. Blätter f. bayer. Gymnasialschulw. 15, 6 ff. (über Atossa).

2) Nach Köchly ging der Schluss der Tragödie verloren, was G. Wille de Persarum fabulae Aeschyleae parte extrema, Pr. v. Sangershausen 1886 bestreitet. S. auch Aug. Ferd. Näke Opuscula philol. I p. 193 ff.

3) Vita Z. 14. Suidas οἱ δέ (sonst 28).

4) Porphyr. abstin. 2, 18.

5) Aristoph. Ran. 868.

6) Schol. Aristoph. Acharn. 10. Ran. 893 (892). Philostrat. vit. Apoll. 6 praef. 11. Vita a. O., vgl. Rohde Rhein. Mus. 38, 289 f. So ist Aristoph. Acharn. 10 zu erklären; auch die „Perser" (Ran. 1026 f.) blieben auf diese Weise populär.

wie der andere Euaion genannte, in Aeschylus' Fusstapfen trat, ohne mehr als der Sohn eines berühmten Mannes zu werden, vier Siege mit den Stücken des Vaters [1]. Damit ist durchaus nicht gesagt, dass bei solchen Wiederholungen der ursprüngliche Text verbessert, wie ein Alter meinte [2], oder nach der Ansicht einiger Neueren verschlechtert wurde [3]; wenn Aristophanes auf die „Perser" anspielte, wird er nicht ein schriftliches Exemplar nachgeschlagen haben. Dem Sinne nach trifft er ja vollkommen das Richtige [4].

In dem Ringen der Religiosität und alten Sitte mit Aufklärung und Radikalismus ward Aeschylus ein Streitname für die Konservativen und die heftige Opposition, welche Euripides erregte, kam ihm zu Gute; denn wer dessen Grundsätze verabscheute, zog sich zu Aeschylus, dem dichterischen Vertreter des ehrenfesten Altathen, zurück. Solche verlangten im Theater aeschyleische Stücke und sangen bei Tische Lieder von ihm [5]. Indes kann man nicht verkennen, dass in der Zeit der Epigonen das Verständnis für Aeschylus schwand. Plato steht ihm kühl gegenüber und Aristoteles verhält sich, ohne direkte Polemik, entschiedend ablehnend gegen seine Eigenart. Immerhin blieb Aeschylus auf dem Repertoire [6], lieferte den Alexandrinern manches pompöse Wort [7] und bot dem Pantomimus wirkungsvolle Schaustücke, z. B. stellte Telestes die „Sieben gegen

---

1) Suidas u. Εὐφορίων.

2) Quintilian. 10, 1, 66.

3) Prometheus: Rich. Förster de attractionis usu Aeschyleo, Breslau 1866; Herm. Kramer Prometheum vinctum esse fabulam correctam, Freiburg 1878; Alb. Röhlecke Septem advers. Thebas et Prom. vinctum esse fabulas post Aeschylum correctas, Berlin 1882; Bruhns Jahrbb. Suppl. 15, 298 f.; „Sieben": W. Richter quaestiones Aeschyleae, Berlin 1878 (dagegen Wecklein Jen. Literaturztg. 1879 Nr. 14); Röhlecke a. O.

4) Ran. 1026 f. Eratosthenes und Andere vermuteten deshalb, er meine eine in Syrakus (!) aufgeführte Bearbeitung der Tragödie (Eine ähnliche Kombination machte Aristarch zu V. 1230 (1237) bezüglich des euripideischen Archelaos). Auch Gruppe Ariadne S. 83 ff. nimmt eine Umarbeitung an.

5) Aristoph. Acharn. 10 und besonders in den „Fröschen"; Nub. 1367 mit Scholien u. im Gerytades bei Athen. 8, 365 b.

6) Vgl. Amphis fr. 30, 6 mit Kocks Note; Alciphr. epist. 3, 48, 1 (wohl aus einem Komiker).

7) O. Schneider Callimachea, im Register II S. 850; Is. Tzetz. in Lycophr. 855.

Theben" dar[1]). Am meisten scheint man noch die Satyrspiele anerkannt zu haben[2]).

Die Gelehrten der alexandrinischen Zeit liessen Aeschylus, soweit er nicht im Zusammenhang mit seinen beiden Genossen betrachtet wurde, gleichgiltig bei Seite[3]). Die Schriften von Glaukos[4]) und Chamaileon (S. 244) haben wir bereits erwähnt. Der Atticismus erhöhte Aeschylus' Ansehen wieder etwas: Der Rhetor Dionysios fällte ein verhältnismässig sehr günstiges Urteil über ihn[5]), der junge Cicero bearbeitete „Glaukos" in Tetrametern[6]) und auch unter den Dichtern hatte der Tragiker manchen Freund[7]). Gelesen wurde er immer, weshalb Diogeneianos ein Glossar verfasste[8]), aber teils die ziemliche Spärlichkeit memorierbarer Sentenzen, teils die Schwierigkeit des Verständnisses[9]) führten dazu, dass man schon am Ende des fünften Jahrhunderts, wie der metrische Leitfaden des Eugenios zeigt (S. 133), über drei Dramen nicht hinauszugehen pflegte, die jedenfalls keine anderen, als die von den Byzantinern in den Schulen gelesenen Stücke Prometheus, Sieben und Perser[10]) waren. Diese wurden denn unendlich oft abgeschrieben und mit Anmerkungen versehen, z. B. von Thomas Magistros und Triklinios[11]). So ist es eigentlich auffallend,

1) Aristokles bei Athen. 1, 22 a.

2) Vgl. Menedemos bei Diogen. Laert. 2, 133.

3) Aristophanes ist nicht mit Sicherheit den Erklärern beizuzählen (vgl. Schneidewin Philol. 9, 159; Nauck Aristoph. Byz. frgm. p. 62); einen Kommentar Aristarchs zum Lykurgos citiert Schol. Theocrit. 10, 18; Didymos: Joh. Jos. Frey de Aeschyli scholiis Mediceis, Bonn 1857 p. 32 ff.

4) Argum. Pers.

5) Vet. script. cens. 10.

6) Plutarch. Cic. 2.

7) Propert. 2, 25, 41 f.; lobende Epigramme Anthol. Pal. VII 39. 40. 411.

8) Schol. Hermog. Bekker Anecd. p. 1073 = Walz, rhetor. V 486 adn.; Imitationen bei Chorikios: Joh. Malchin de Choricii Gazaei veterum Graecorum scriptorum studiis, Kiel 1884 p. 44 f.

9) Tzetz. ad Aristoph. Ran. 1328.

10) Vgl. Joh. Tzetz. epist. 22.

11) Dindorf Philol. 20, 1ff. (Triklinios zu Agamemnon), S. 385 ff. (Thomas zu den Sieben), 21, 193 ff. (Triklinios zu den „Sieben"; er verweist in seinem Sophokleskommentar p. 279, 12. 298, 26. 322, 18 Dind. darauf); Mor. Schmidt Sitzungsber. der Wiener Akad. 21, 280 f. und Mitteilungen aus Wiener Handschriften 1856 S. 14 ff.; zum Argument der „Perser" Studemund Anecdota p. 238 f.

dass die übrigen vier Tragödien erhalten blieben; allerdings ruht unsere Kenntnis auf einer einzigen Stammhandschrift, in welcher die Schlussverse des Agamemnon und der Anfang der Choephoren herausgerissen waren. Der beste Vertreter ist ohne Frage der berühmte Mediceolaurentianus (32, 9) aus dem Anfange des elften Jahrhunderts [1]), sowohl was den Text als was die in Uncialschrift beigesetzten Scholien anlangt; da er den Agamemnon sehr lückenhaft (ohne 295—1026 und 1118 ff.) enthält, haben hier andere Handschriften, besonders eine rund um 1400 geschriebene Florentiner und ein nur Ag. 1—348 enthaltender Codex der Marciana Wert. Man kann von der Vortrefflichkeit des Mediceus überzeugt sein, ohne deshalb die anderen Handschriften zu ignorieren [2]); sind doch ihre Scholien unabhängig und von den mediceischen, welche im Vergleich mit den Scholien zu Sophokles und Euripides gar wenige Gelehrsamkeit gerettet haben [3]), nicht sonderlich ab-

---

1) Vgl. Ritschl in der Ausgabe der „Sieben" und Weckleins Ausgabe, welche die genaueste Kollation enthält; Merkels Abdruck (Oxford 1861) ist unzuverlässig (Rud. Schöll Hermes 11, 219 ff.).

2) Die Alleinherrschaft des Mediceus stellte zuerst G. Burgess in der Ausgabe der Supplices 1821 p. 41 auf, dann Cobet, Kirchhoff, W. Dindorf Philol. 18, 55 ff. und in der Vorrede der Leipziger Ausgabe; K. Prien Beitr. zur Kritik v. Aeschylus' Sieben, Lübeck 1858 S. 45 ff.; M. Sorof de ratione quae inter eos codices recentiores quibus Aeschyli fabulae Prom. Sept. adv. Th. Persae continentur et cod. Laur. intercedat, Berlin 1882; Wecklein Berliner philol. Wochenschrift 1884 Sp. 903 ff. u. Philol. 31, 718 ff.; anders Mor. Haupt in G. Hermanns Ausgabe; H. L. Ahrens Philol. Suppl. 1, 214 ff.; Heimsöth die indirekte Ueberlieferung des Aeschylus-Textes, Bonn 1862 S. 5 ff. 176 f. epistula Florentina de codice Laurentiano IX. plut. XXXII, Bonn 1876; H. Keck Ausg. des Agam. S. 198 ff. Ad. Reuter de Promethei Sept. Pers. Aeschyli fabularum codicibus recentioribus, Diss. v. Rostock, Hirschberg 1883. — Mitteilungen über Handschriften: Vauvilliers Nachricht v. fünf Pariser Handschr. des Aesch., Hildburgh. 1792; Pierron Annuaire de l'assoc. pour l'enc. des ét. gr. 1869 p. 22 ff.; E. Miller Revue archéol. 20 (1869 II) p. 50 ff.; Acta philol. Monac. I. 316 ff.; R. Merkel Aesch. in italienischen Handschr., Lpg. 1868 (unvollendet); Dindorf Philol. 18, 60. 64 f. (über einen Kodex von Neapel); Nauck Bulletin de l'acad. de St. Petersb. 6 (1863) p. 296 ff. = Mélanges Grécorom. II. p. 487 ff.; K. Zacher Hermes 18, 472 ff. (Codex Bononiensis).

3) Joh. Jos. Frey de Aeschyli scholiis Mediceis, Bonn 1857 verzeichnet p. 31 f. die Citate, p. 24 f. die Anführungen früherer Erklärer und p. 27 f. die kritischen Zeichen.

stechend[1]). Die letztere Frage ist übrigens nicht von grossem Belang, denn aus byzantinischen Paraphrasen eines schwierigen verderbten Textes eigentümliche alte Lesarten herauszuschälen, dürften wenige den Mut haben[2]).

Im Drucke erschien der Text der aeschyleischen Tragödien erst 1518 durch die vereinte Bemühung von Aldus Manutius und Franc. Asulanus. Fr. Robortellus gab zu Venedig 1552 (in welches Jahr auch ein Pariser Druck von Turnebus fällt) den Text nach besseren Handschriften heraus und fügte die Scholien in einem besonderen Bändchen bei[3]). Der Wert der 1557 erschienenen Bearbeitung des Henricus Stephanus (gleichfalls von Scholien begleitet) beruht teils auf Petrus Victorius' Beiträgen, teils auf der Vervollständigung des „Agamemnon", nachdem Robortellus die Choephoren abgesondert hatte. Unter allen Kritikern dieser Zeit leuchtete J. Auratus (Jean Dorat), nach G. Hermann (zu Ag. 1396) „omnium qui Aeschylum attigerunt princeps", hervor, obgleich er nur eine Probe („Prometheus", Paris 1548) selbst veröffentlichte. Den ersten tüchtigen Kommentar gab Thomas Stanley (London 1663 fol.). Die gelehrten Bemerkungen der älteren Philologen sind in mehreren Sammelausgaben aufgespeichert, zuerst von Chr. G. Schütz (Halle 1782—94, 3 Bde.; die dritte Auflage, 1809—21(2), ist durch zwei die Scholien und Fragmente enthaltenden Bände vermehrt), S. Butler (Canterbury 1809—15, 8 Bde.) und A. Wellauer (Leipzig 1823—30, 3 Bde., zu denen ein Wörterbuch kam).

---

1) Nur eine Verwässerung der mediceischen Scholien nach Sorof (s. o.), W. Dindorf und Wecklein philol. Wochenschrift 1882 Sp. 1092 f.; umgekehrt erklärt Heimsöth de ratione quae intercedat inter Aeschyli scholia Medicea et scholiastam A, Bonn 1868 die mediceischen für ein Excerpt. Die gegenseitige Unabhängigkeit vertritt W. Seelmann de propagatione scholiorum Aeschyleorum, Halle 1875. — Ueber die Scholien vgl. auch E. J. Kiehl de Prometheo Aeschyli denuo edendo, Leiden 1850.

2) Dies versucht Heimsöth die indirekte Ueberlieferung des Aesch., Bonn 1862 u. die Wiederherstellung der Dramen des Aeschylos, Bonn 1861; über den textkritischen Wert: Corn. Mar. Francken van Muiden de antiquarum Aeschyli interpretationum ad genuinam lectionem restit. usu et auctoritate, Utrecht 1845 u. de Aeschyli scholiis Laurentianis, Miscellanea philol. fasc. I. Amsterdam 1854, welche Arbeiten durch Weckleins Ausgabe antiquiert sind (s. Philol. Wochenschrift 1884 Sp. 905 ff.).

3) Marckscheffel Rhein. Mus. 5, 164 ff.

Der von Ritschl besorgte Apparatus criticus et exegeticus in Aeschyli tragoedias (Halle 1832, 2 Bde.) umfasst Stanleys Commentar und Abreschs animadversiones ad Aeschylum (Middelb. u. Zwolle 1743—63, 2 Bde.).

In unserem Jahrhundert überwiegt die Kritik weit über die Erklärung: R. Porson (Glasgow 1794, London 1806, 2 Bde., wiederholt von Schäfer, Lpg. 1812 u. ö. u. Dindorf ed. II. Lpg. 1850) und G. Hermann (hrsg. von M. Haupt, Lpg. 1852, 2 Bde., 2. A. Berlin 1859)[1]) zeichnen sich auf dem Gebiete der Divinationskritik aus; die Benützung der Handschriften begründete W. Dindorf (Oxford 1840—51. Lpg. 1857. [5] 1865)[2]). Die Ausgabe von Wecklein (Berlin 1885, 2 Bde.) bietet die genaueste Kollation des Mediceus (für Text und Scholien) und verzeichnet Tausende von Konjekturen[3]); durch jene werden Ritschls berühmte Bearbeitung der „Sieben" (mit Scholien und testimonia, Elberfeld 1853, 2. A. Lpg. 1875) und Kirchhoffs mit den Varianten und Scholien des Mediceus versehene Ausgabe (Berlin 1880) wesentlich berichtigt. Den lesbarsten Text mit dem nötigen Kommentar hat Heinrich Weil (Giessen 1858—67, 2 Bde., Paris 1861—66, 2 Bde., 2. A. 1884) hergestellt.

Die Erklärung erhielt durch C. J. Blomfield (Canterbury 1810—24, Lpg. 1822—24, ohne Supplices und Eumenidae) eine solide grammatische Grundlage. An Gesamtkommentaren ist nach Weil höchstens die Ausgabe F. A. Paleys (Canterbury 1846—51. London 1870) zu nennen. Von den erklärenden Ausgaben einzelner Stücke verdienen Erwähnung: Perser von W. Teuffel, Lpg. 1866, 3. A. von Nik. Wecklein 1886 (mit allgemeiner Einleitung), L. Schiller, Berlin 1869, Joh. Oberdick, Berlin 1876; Prometheus von G. F. Schömann, Greifswald 1844 (mit Uebersetzung), L. Schmidt, Berlin 1870, Nik. Wecklein, Lpg. 1872; Sieben von Ritschl (s. o.); Orestie: J. Franz, Lpg. 1846; Agamemnon: R. H. Klausen, Gotha

---

1) Vgl. Frz. V. Fritzsche de Aeschylo Hermanni, Ind. lect. von Rostock 1880.

2) Die Oxforder Ausgabe enthält auch notae variorum (Bd. II.) und Scholien (Bd. III.).

3) Allerdings ohne Fundort; Nachträge gibt L. Schmidt Berl. philol. Wochenschr. 1885 Sp. 804 ff.

1833, 2. A. v. R. Enger, Lpg. 1863; C. G. Haupt, Berlin 1837 (mit Scholien); Th. W. Peile, London 1840; R. Enger, Lpg. 1855, 2. A. v. W. Gilbert 1874; S. Karsten, Utrecht 1855, K. H. Keck, Lpg. 1863 mit Uebersetzung, Fr. Nägelsbach, Erlangen 1863 mit Uebersetzung, F. W. Schneidewin, Berlin 1856, 2. A. von O. Hense 1883, C. van Heusde, Haag 1864 (mit Scholien); Choephoren: R. H. Klausen, Gotha 1835, F. Bamberger, Göttingen 1840, A. de Jongh, Utrecht 1856; Eumeniden: griechisch u. deutsch mit erläut. Abhandl. von O. Müller, Gött. 1833, Anhänge 1834. 1835 (vgl. Frz. V. Fritzsche, Recension des Buches . . . . . Lpg. 1834, zweiter Anhang zu Herrn K. O. M's E. 1835 u. G. Hermann opuscula VI 2); Schwenck, Bonn 1821 u. G. Linwood, Oxf. 1844 (beide mit Scholien); Schutzflehende: Fr. J. Schwerdt, Berlin 1858, J. Oberdick, Berlin 1869.

Der Uebersetzer des Aeschylus [1]) hat kaum geringere Schwierigkeiten zu überwinden als der Pindars. Vor dem Ende des letzten Jahrhunderts war daher Aeschylus ausserhalb der gelehrten Kreise so gut wie unbekannt, was für die nationale Literatur, da auf diese Weise sonderbare Nachahmungsversuche, wie Bodmers Karl von Burgund, vereinzelt blieben, eher ein Vorteil war. Erst Fr. Jacobs weckte durch seine Charakteristik des Dichters, die Uebertragung des Prometheus und Beurteilung der Perser ein richtigeres Verständnis für die altertümliche Schönheit. Jetzt häufen sich die Zeichen der Teilnahme: Goethe denkt daran die „Schutzflehenden“ fortzusetzen, Flaxman wird 1795 zu Illustrationen begeistert, F. L. zu Stolberg übersetzt vier Stücke (Hamburg 1802, 1823) und selbst der Italiener Alfieri überträgt die Perser. Dass dieses Interesse sich nicht minderte, bewirkte W. von Humboldts Agamemnon (Lpg. 1816, 1857), den Goethe „abgöttisch verehrte“, vielleicht auch die irrige Auffassung des „Prometheus“. Wir nennen an späteren Versuchen nur die Uebersetzungen von J. G. Droysen (Berlin 1832, 2 Bde. ³1868), Minckwitz (Stuttgart, zuletzt 1869), J. C. Donner (Stuttg. 1854. 1869, 2 Bde.) und Ud. v. Wilamowitz (Agamemnon, Berlin 1886).

---

1) Vgl. Karl Eichhoff Jahrbb. f. Philol. 116, 186 ff. 609 ff.

Nützliche Hilfsmittel sind W. Dindorf lexicon Aeschyleum (Lpg. 1873)[1]) und Rud. Klussmann index commentationum Aeschylearum ab a. 1858 maxime in Germania editarum, Berlin 1878[2]).

---

1) Nachträge gibt Ludw. Schmidt Ztsch. f. Gymnasialwesen 1873 S. 893 ff.

2) S. auch Catalogue of printed books in the British Museum. Aeschylus, London 1883.

VIII. Kapitel.

Sophokles.

Biographien; Leben und Charakter; Zeit der Stücke; die beiden Oedipus, Antigone, Elektra, Aias, Philoktet; Geschichte der Dichtungen; Scholien, Handschriften und Ausgaben.

Auch über Sophokles' Leben belehren uns in zusammenhängender Weise eine anonyme Biographie, in der oft ältere Gewährsmänner, namentlich Istros und Satyros, citiert werden, (die Triklinioshandschriften bieten sie in der Recension des Thomas Magistros, vgl. Dindorf Scholia in Soph. tragg. p. 405) und ein Artikel des Suidas (vgl. E. v. Leutsch Philol. 25, 278; Philol. Anz. 7, 205 f.). Ich citiere die Biographie nach O. Jahns Ausgabe der Elektra, wo die übrigen testimonia beigefügt sind; mit kritischem Apparat steht sie auch in Dindorfs Scholia in Soph. tragg. p. 1 ff. (dazu kommen die von Tischendorf analecta sacra et profana ed. II. p. 225 mitgeteilten Varianten einer Handschrift von Kairo).

Die von Lessing 1760 in Bayles Manier verfasste Biographie des Dichters (Sophokles. Erstes Buch. Von dem Leben des Dichters, Berlin 1790, in Lachmanns Ausgabe 6, 282 ff.) ist für seine Zeit eine hervorragende Leistung. Jetzt sind, abgesehen von zahlreichen populären Vorträgen, nur K. W. Lange comm. de Sophoclis vita particula, Diss. v. Halle 1823; Ferd. Schultz de vita Sophoclis poetae, Preisschr. von Berlin 1836; Ad. Schöll Sophokles. Sein Leben und Wirken, Frankf. 1842 (Abdruck Prag 1870); W. Dindorf commentatio de vita Sophoclis, dritte Oxforder Ausgabe Bd. VIII S. III—LXX zu nennen.

Wenn Aeschylus, wie wir gesagt haben, das alte Athen würdevoll repräsentiert, veranschaulicht Sophokles den perikleischen Staat. Schon ihre Abstammung begründet diesen Gegensatz, denn Sophokles' Vater Sophillos [1]) war keineswegs

---

1) Ueber die Schreibung des Namens s. Dindorf Stephani thesaurus VII p. 525 u. Naucks Ausgabe I p. 2*; λλ durch Anthol. Pal. 7, 21, 1 gesichert.

einem altadeligen Geschlechte entsprossen, sondern ein wohlhabender Fabrikant, der zum Gau Kolonos Hippios gehörte [1]). Das Geburtsjahr des berühmten Dichters ist wie gewöhnlich nicht genau zu bestimmen; die alten Literarhistoriker schwankten zwischen Ol. 70, 4 (497/6) und 71, 2 (495/4) [2]). In jungen Jahren widmete sich Sophokles der Gymnastik und der Musik, in welch' letzterer der bekannte Lampros ihn unterrichtete, mit soviel Eifer und Geschick, dass er öffentliche Preise erhielt [3]). Da ihn überdies körperliche Schönheit auszeichnete [4]), durfte der Sohn eines einfachen Bürgers, als man den Sieg von Salamis feierte, den Festreigen der Knaben mit der Lyra in der Hand anführen [5]). Noch später sprach man davon, wie meisterhaft er auf der Bühne in der Rolle des Thamyras die Leier gespielt, so dass der Künstler, welcher ihn in der Stoa Poikile darzustellen hatte, ihm dieses sein Lieblingsinstrument in die Hand gab [6]). Sophokles war nicht so wie der geniale Aeschylus geartet, dass er mit Ungestüm die Laufbahn, zu der er sich berufen fühlte, eingeschlagen hätte. Erst mit ungefähr achtundzwanzig Jahren, nachdem er, wie man sagt, bei Aeschylus die schwierige Kunst des Inscenierens erlernt hatte [7]), Ol. 77, 4 (469), trat der augenscheinlich wohl vorbereitete Dichter vor

---

1) Τέκτων ἢ χαλκεύς Aristoxenos in der V. §. 1, μαχαιροποιός Istros V. 1 (der Biograph selbst neigt sich zur Ansicht des Plinius nat. hist. 37, 40 principali loco genitus); wohlhabend muss die Familie gewesen sein, weil sie eine Gruft besass (V. 15). Kolonos: CIA. I 237. Androtion fr. 44a bei Schol. Aristid. p. 485 Dind. (Campbell Journal of Philol. 7, 116 ff. schildert die Gegend); V. 1 citiert Straton (Variante: Istros) für Phleius, offenbar weil er in einem Epigramm sich ähnlich wie Dioskorides Anthol. Pal. 7, 37, 3. 707, 4 ausdrückte.

2) Nach der parischen Chronik war er 469 bei seinem ersten Siege 28 Jahre (Z. 72) und Ol. 93, 3, als er starb, 91 Jahre alt (Z. 78), wofür L. Mendelsohn Acta soc. philol. Lips. II 1 p. 169 ff. eintritt; nach V. 2 (φασί) Ol. 71, 2, ebenso Böckh Antigone S. 120; Ol. 73 Suidas; 7 Jahre nach Aeschylus, 24 vor Euripides V. 2. Schol. Aristoph. Ran. 75. Vgl. Al. Kolisch de Sophoclis anno et natali et fatali, Diss. v. Halle 1878.

3) Istros V. 3; Lampros: V. 3. Athen. 1, 20 f.

4) Athen. 1, 20 e wird durch die Bilder des Dichters bestätigt.

5) V. 3. Athen. 1, 20 f.

6) Athen. 1, 20 f. V. 5 (φασί).

7) V. 4.

das Volk und erprobte wieder sein merkwürdiges Glück [1]: Der Anfänger überwand den sieggewohnten Altmeister! Damit war er sofort ein berühmter Mann geworden. Dank seiner Liebenswürdigkeit und Anmut rang er dem Volk und den Choregen die Erhöhung der Schauspielerzahl und die malerische Dekoration der Scene ab. Da aber in jenen Zeiten keiner, der nicht im öffentlichen Leben seinen Platz voll ausfüllte, etwas galt, kam ihm das Wohlwollen der Mitbürger auch hierin zu statten. Sophokles wurde in Gesandtschaften gewählt [2], mehrmals gehörte er zu den Strategen und zwar einmal in einer Zeit, wo der Abfall von Samos die athenische Machtstellung in Frage stellte (Ol. 85, 1); Perikles war freilich nicht ganz mit ihm zufrieden [3]. Im Jahre 443/2 (Ol. 84, 2) sass der Dichter gar in dem Finanzkollegium der Bundesschatzmeister [4]. Noch in dem stürmischen Jahre 411 treffen wir ihn in der Stellung eines Probulos [5]. Zugleich war Sophokles mit dem Priestertum des heilkräftigen Heros Alkon betraut und scheint in dieser Eigenschaft den Kult des Asklepios in Athen eingeführt oder wenigstens verbreitet zu haben; vielleicht geschah dies zur Zeit der grossen Pest [6]. Jedenfalls begeisterte der Dichter das Volk für den

---

1) Ol. 77, 4 Chron. Par. Z. 72; Ol. 77, 3 Hieron. A, 2 Euseb. armen. u. Hieron. P, 1 Hier. F. Mit jener Zahl stimmen die „ungefähr 145 Jahre vor Alexanders Tod" bei Plin. nat. hist. 18, 65, woraus Lessing schloss, dass Sophokles mit dem „Triptolemos" debütierte; aber Plinius sah natürlich nicht die Didaskalien, sondern eine Chronik ein, worin er Sophokles zu Ol. 77, 4 notiert fand. Der Sieg wurde von der Sage umsponnen, s. Plutarch. Cim. 8.

2) V. 1 a. E.

3) Androtion fr. 44a bei Schol. Aristid. p. 485 (vgl. Fr. Ritter Rhein. Mus. 2, 180 ff. E. v. Leutsch Philol. 35, 226); auf der Fahrt nach Lesbos: Ion bei Athen. 13, 603 f; Anekdote Plutarch. Per. 8; Ol. 84, 4 nach Böckh Soph. Antig. [2]106 ff.; nach V. 2 nahm er am Feldzug gegen Anaia Teil (Thucyd. 3, 19). Mit Thukydides V. 1, in höherem Alter mit Nikias Stratege Plutarch. Nic. 15; der Feldherr dagegen, welcher Ol. 88, 3 nach Sicilien geschickt wurde, ist ein anderer, obgleich Synkellos den Dichter deswegen zu Ol. 88, 3 ansetzt.

4) CIA. I. 237.

5) Aristot. rhet. 3, 18 p. 1419a 26 ff., jedenfalls derselbe wie 1416a 15 (Gilbert Beitr. zur inneren Gesch. Athens S. 290 ff., ein anderer nach E. Curtius griech. Geschichte I [3]835 A. 162).

6) Alkon: V. 11, vgl. C. Paucker de Sophocle medici herois sacerdote, Dorpat 1850; Altar des Asklepios: Etym. Magn. p. 256, 12, vgl. Anthol.

zuvor kaum gekannten Gott durch einen Päan, in welchem er dichtete, dass der Gott Asklepios selbst zu ihm gekommen sei, wie einst Dionysos zu Ikarios [1]). Kein griechischer Hymnus hat eine gleiche Beliebtheit genossen; war der Päan doch noch im fünften christlichen Jahrhundert zu Athen allbekannt [2]).

Obgleich Sophokles ausserdem im gesellschaftlichen Leben Athens eine ansehnliche Rolle spielte, fand er doch Musse um über hundert Tragödien und Satyrspiele, ungerechnet einige Elegien, zu verfassen. Dies wurde ihm nächst den angeborenen Geistesgaben dadurch allein ermöglicht, dass er bei voller Frische des Körpers und des Geistes ein ungewöhnlich hohes Alter erreichte [3]). Der Tragiker zählt zu den wenigen berühmten Männern, denen dies zu Teil wird, ohne dass sie sich selbst überleben; und Sophokles hatte zudem den fortgeschrittenen Euripides zum Rivalen! Dem Ende der achtziger Jahre nahe, verfasste er den „Oedipus auf Kolonos" mit ungeminderter Meisterschaft, doch diese patriotische Dichtung persönlich auf die Bühne zu bringen, hinderte der 406 ihn überraschende Tod [4]); Sophokles erreichte ein Alter von über neunzig Jahren [5]). Mochte auch

---

Pal. 6, 145 (nach Sternbach melet. Graeca p. 111 von Simias), dagegen Marin. vit. Procl. 29 a. E. τοῦ ἀπὸ Σοφοκλέους ἐπιφανοῦς Ἀσκληπιείου; vgl. L. v. Sybel Mittheil. des Inst. in Athen 10, 97 ff. Nach U. v. Wilamowitz Isyllos S. 83 (vgl. S. 188 ff.) kam der Kult schon um 460 nach Athen. Bei einer späteren Pest führten die Athener die Verehrung des Dämons Telesphoros ein (Kaibel epigramm. Gr. ex lapid. coll. p. 435).

1) Etym. M. p. 256, 6 ff. Plutarch. non posse suav. v. 22. Num. 4.

2) Plutarch. Num. 4. Lucian. enc. Dem. 27. Philostr. vita Apoll. 3, 17 p. 50, 27 K. Philostr. jun. imag. 13. Marin. a. O. Der erhaltene Päan (CIA. III add. 171 b. Bergks poet. lyr. Gr. III⁴ p. 676 ff.) wird von Kaibel Rhein. Mus. 34, 302 und U. v. Wilamowitz Isyllos S. 83, 59 als der sophokleische betrachtet; für den Verfasser ist Asklepios kein Gott, sondern nur ein Dämon (V. 12. 19).

3) Als er mit achtzig Jahren einen Prozess hatte, behauptete der Kläger, er sei gar kein Greis, sondern zittere bloss zum Scheine (Aristot. rhet. 3, 15 p. 1416 a 15 ff.).

4) Als am Anfange von 405 die „Frösche" aufgeführt wurden, war er tot; er starb nach Diod. 13, 103, 4 (vgl. Apul. apol. 37) und Euseb. chron. (arm. Ol. 92, 3. Hieron. 93, 1) kurz nach Euripides.

5) 91 nach Marm. Par. Z. 78 (zu 90 abgerundet Diodor. a. O. Suidas); 95 Ps. Lucian. μακρόβ. 24 (übertrieben: „beinahe hundert" Val. Max. 8, 7 ext. 12).

der lebensfrische Greis die Unzuträglichkeiten des Alters ungern empfinden [1]), alles pries ihn glücklich, weil sein langes Leben ungetrübt verlaufen und durch einen sanften Tod gleich schön beendigt war [2]). Dazu erinnerte man sich jenes mystischen Päans und gedachte eines wunderbaren Traumes, da Herakles dem gottgeliebten Manne erschienen war und ihm einen Tempelräuber entdeckt hatte [3]). Endlich soll Dionysos dem Führer des spartanischen Invasionsheeres geboten haben, das Begräbnis seines Lieblings nicht zu stören [4]). Wer möchte da sich wundern, wenn ihn die Athener gleich einem schützenden Heros unter dem Namen Dexion verehrten und auf irgend ein bestimmtes Wunder hin Schutz gegen die Winde von ihm erhofften [5])?

Tod und Greisenalter des Dichters sind von einem Legendenkranze umsponnen. Die einen behaupteten, er habe sich beim Vorlesen der Antigone (!) zu sehr angestrengt, wogegen nach anderen die Freudenbotschaft eines Sieges ihm den Tod brachte [6]). Beides verdient nicht mehr Glauben als was die Späteren mit merkwürdiger Einstimmigkeit über einen Familienzwist berichten. Iophon, sein ältester Sohn von Nikostrate [7]), soll nämlich beantragt haben, den uralten Mann wegen Schwachsinn unter Kuratel zu stellen, worauf Sophokles durch Vorlesung seines letzten Werkes seine ungetrübte Geisteskraft glänzend dargethan habe [8]). Aber Aristophanes weiss in den „Fröschen“

---

1) Oed. Col. 1215 ff.

2) Phrynichos im Argum. Oedip. Colon.

3) Hieronymos V. 12. Cic. de div. 1, 25, 54. Tertull. de anima 46.

4) Pausan. 1, 21, 1, fälschlich auf Lysandros bezogen V. 15. Plin. nat. h. 7, 109; vgl. Plut. Num. 4.

5) Istros V. 17. Etym. M. p. 256, 7 ff.; Dexion hiess er als Wirt des Asklepios, wie der König, bei welchem Herakles eingekehrt war, Dexamenos.

6) V. 14 (das erstere aus Satyros). Diodor. 13, 103, 4. Val. Max. 9, 12 ext. 5 (ausgeschmückt). Plin. nat. hist. 7, 180. Den poetischen Ausdruck οἰνωπὸν Βάκχου βότρυν ἐρεπτόμενος Anthol. Pal. 7, 20 (simonideisch) nahm man wörtlich, als ob er an einer Weinbeere erstickt sei (Istros u. Neanthes V. 14. Sotades (?) bei Stob. flor. 98, 9 V. 14. Ps. Lucian. μακροβ. 24).

7) V. 13. Schol. Aristoph. Ran. 73. Suidas u. Ἰοφῶν.

8) V. 7 (zum Teil aus Satyros) = Apul. apol. 37 (a filio suomet) = Ps. Lucian. μακροβ. 24; anders (von allen Söhnen) Plutarch. an seni ger. 3 = Cic. sen. 7, 22. Vgl. Welcker griech. Trag. S. 263 ff. Oswald Wolff

von einem solchen skandalösen Zwiste nicht das geringste; dazu kommt, dass Iophon dem Vater ein Grabmal mit rühmender Aufschrift setzte und den „Oedipus auf Kolonos“ auf die Bühne brachte [1]). Die ganze Fabel ist offenbar aus diesem Stück herausgedeutelt, weil der greise Held Polyneikes wegen seines unkindlichen Benehmens verflucht [2]). Sie gewinnt dadurch, dass sie manchmal mit einer romantischen Geschichte in Zusammenhang gebracht wurde, nicht an Wahrscheinlichkeit. Der ewig junge Greis habe sich nämlich, sagte man, in die Sikyonierin Theoris verliebt und von ihr einen Sohn mit Namen Ariston gehabt [3]), dessen Knabe Sophokles sein Liebling gewesen sei. In Wirklichkeit stammte der letztere von Iophon ab, wie urkundlich nachgewiesen werden kann [4]). Als Sophokles arglos die Worte dichtete: Φίλη γὰρ ἡ θεωρίς [5]), hatte er keine Ahnung, wie verhängnisvoll sie seinem Rufe werden sollten.

Der geistreiche Ion charakterisiert Sophokles mit folgenden Worten: „Ein heiterer Gesellschafter und gewandt, aber im öffentlichen Leben weder als Doktrinär noch als Praktiker hervorragend, sondern ein wackerer Bürger und nicht mehr“ [6]). Diesem Bilde entspricht die Geschichte, welche er in seinen Memoiren mitteilt; wir bemerken einen amüsanten Causeur,

---

quaestiones Iophonteae, Meissen 1882 u. de Iophonte poeta tragico, Diss. v. Lpg., Meissen 1884 p. 8 ff.; Hiller Philol. Anz. 1885 S. 212 ff.; J. Gallina über die Tradition des Prozesses, welchen I. gegen seinen Vater S. angestrengt haben soll, Pr. v. Trebitsch 1884.

1) Aristoph. Ran. 78 ff.; Inschrift: Valer. Max. 8, 7 ext. 12. Vgl. V. 11.

2) Nach G. Hermann Oed. Col. p. XI und E. v. Leutsch Philol. 35, 254 (ähnlich Nauck Ausg. I[7] S. 13) stammt die Geschichte aus dem aristophanischen Stück Δράματα, weil Schol. Arist. Ran. 73 sagt: εἰσήγαγε δέ ποτε Σοφοκλῆς ἐν δράματι τὸν Ἰοφῶντα φθονοῦντα, ähnlich V. 13.

3) Hesych. u. Θεωρίς, vgl. Hermesianax V. 57 ff. bei Athen. 13, 598 c d. V. 13. Arg. Oed. Col. Suidas u. Σοφοκλῆς II.; Kipper Philol. 27, 336 ff.

4) CIA. II 672, 37; er hatte wieder einen Sohn Iophon (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογ. 4111).

5) Athen. 13, 592 b, womit die Glosse des Hesychios θεωρίδες, αἱ περὶ τὸν Διόνυσον Βάκχαι zusammenzustellen ist. Bei den Lügen eines Hegesandros und Hieronymos (Athen. 13, 592 a b f. 604 d) brauchen wir uns nicht aufzuhalten.

6) Athen. 13, 603 f. 604 d; Phrynichos (a. O.) nennt ihn εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός.

auch über sich selbst ein wenig zu spotten bereit, und einen für Schönheit begeisterten Mann. Eros machte ihm viel zu schaffen, doch rühmte sich Sophokles, im Alter von Regungen, die sich nicht mehr ziemten, frei zu sein [1]). Von dem leidenschaftlichen reizbaren Aeschylus und dem verdrossenen Euripides stach der höfliche und liebenswürdige Dichter vorteilhaft ab [2]), was für ihn unter anderem die angenehme Folge hatte, dass er von der Komödie selten und nicht empfindlich gezaust wurde; das schlimmste, was wir bei Aristophanes über ihn lesen, ist ein Vergleich mit Simonides, den man auf Habsucht gedeutet hat [3]). Jene Liebenswürdigkeit hinderte Sophokles freilich nicht, Schwächen seiner Rivalen offen zu rügen; während er sich seinem Vorgänger in der Erkenntnis der dichterischen Gesetze überlegen glaubte [4]), tadelte er den Realismus der euripideischen Charaktere [5]). Doch hielt er die von Euripides beliebten Seitenhiebe von seinen Dichtungen fern und, als jener starb, liess er seinen Chor in Trauerkleidern auftreten; [6]) selbst wenn diese Erzählung erfunden sein sollte, zeigt sie immerhin, welches Bild seines Charakters in der Volksmeinung fortlebte. So war der Dichter als Privatmann geartet. Im Amte mag er mehr zuvorkommend als nützlich gewesen sein; sicherlich gehörte er der Regierungspartei, also der Richtung des Perikles, an. Die „Eumeniden" hätte Sophokles nicht gedichtet, wenn er auch die üblichen Verwünschungen aller Demagogen und Volksverführer nicht spart [7]); sein eigener Patriotismus war in

---

1) Plato republ. 1, 329 b c.

2) Aristoph. Ran. 82 (εὔκολος) und besonders V. 787 ff. V. 7.

3) Friede V. 697 ff. mit Scholien.

4) Chamaileon bei Athen. 10, 428 f, vgl. 1, 22 a (Stob. flor. 18, 33), Plutarch. mor. p. 79 b; s. W. Helbig Ztsch. f. Gymnasialw. 16, 99; A. M. Marx über das persönliche Verhältnis zwischen Aischylos u. S., Pr. v. Landskron, Prag 1879.

5) Aristot. poet. 25 p. 1460; wertlos Ps. Euripides epist. II. V 6. Hieronymos bei Athen. 13, 557 e. Serenos bei Stob. flor. 6, 36. Excerpta Joh. Damasceni 2, 30, 10; angebliche Polemik: Schol. Eurip. Phoen. 1. Pollux 4, 111.

6) Vita Eurip. Z. 42 ff. W. (λέγουσι); Fritzsche in G. Hermanns opuscula V 203 bezieht es auf den Tod des Aeschylus.

7) B. J. Ploos van Amstel de sententiis quibusd. polit. in Soph. tragoed. Leiden 1847; O. Kallsen Soph. ein Vertreter seines Volkes auch in

der That treu und echt, er hätte trotz lockender Einladungen sein teueres Athen um keinen Preis mit einem fremden Hofe vertauscht [1]). Sophokles' Verehrung für Perikles erstreckte sich jedoch auf das religiöse Gebiet [2]) nicht, der Priester des Alkon und Asklepios hing vielmehr treulich an der hergebrachten Götterverehrung, [3]) im besonderen der attischen, wobei er eine begreifliche Voreingenommenheit für die eleusinischen Mysterien bekundete, insofern sie ihm für alleinseligmachend galten [4]). Waren auch Sophokles' sittliche Anschauungen für einen Griechen edel und trefflich [5]), so fehlte ihnen doch das Tiefe und Charaktervolle, das an Pindar und Aeschylus so sehr anzieht.

Auch in Hinsicht auf schöpferische Phantasie kommt Sophokles seinem genialen Vorgänger nicht gleich [6]). Seine Grösse

---

politischer Hinsicht, Pr. v. Rendsburg 1850; Alfr. Wiedmann de civitate ac vita publica quid Sophocles senserit, Bonn 1865.

1) Vita 10 (die Anekdote bei Gregor. Naz. poem. mor. 9, 335 ff. spielt irrtümlich bei Archelaos); er sagte in einer Tragödie (fr. 788 N.): „Wer zu einem Tyrannen wandert, ist sein Diener, auch wenn er frei kommt".

2) S. 202 A. 4 u. 248 S. 4; dazu G. Schwab de religione Soph. rationali I. Stuttgart 1820; Chr. Mor. Fittbogen de Sophoclis sententiis ethicis, Diss. v. Berlin 1842; Franz Peters theologumena Sophoclea, Diss. v. Münster 1845 u. de peccati in tragoediis Sophocleis vi et natura, Pr. v. Conitz 1849; Friedr. Lübker die sophokleische Theologie u. Ethik, Pr. v. Parchim (Kiel) 1852 u. 1855; Max Trütschel de Sophoclis poetae in deos pietate I. Pr. v. Braunsberg 1853; Frz. Winiewski de animarum post mortem statu apud Soph., Pr. d. Univ. Münster 1857; J. Fechner die sittlich-religiöse Weltanschauung des S., Bromberg 1859; Ant. Lohmann de Jove Homerico et Sophocleo, Diss. v. Berlin 1863; Alb. Kirchner über die soph. Tragödie insonderheit über die in ihr enthaltenen sittlich-religiösen Vorstellungen, Pr. v. Burg 1864; Max Heubach theologumen. Soph. particula, Königsberg 1865; Ant. Fichna S'. religiöse u. sittliche Gedanken, Pr. v. Cilli 1867; C. F. Wassmuth in Sophoclis de natura hominum doctrina multa inesse quibus adducamur ad doctrinam Christ., Pr. v. Kreuznach 1868; Ern. Wüst quid S. de immortalitate animae et de inferis tradiderit, Diss. v. Jena, Königsberg 1869 u. der Hades u. das Leben der Verstorbenen in demselben bei S., Pr. d. Realsch. auf d. Burg, Breslau 1870; Jos. Feldkircher Sophoclis de philosophiae morumque praeceptis, Pr. v. Oberhollabrunn 1877; Carl Tumlirz die Idee des Zeus bei S., Pr. v. Krumau 1878. — Scholz de deorum ap. S. epithetis, Pr. v. Güterloh 1861.

3) Schol. Soph. El. 831 καὶ γὰρ εἷς ἦν τῶν θεοσεβεστάτων.

4) Bei Plutarch. aud. poet. 4 a. E.

5) El. 47 lässt er es allerdings auf einen Meineid ankommen.

6) Charakteristik: Jacobs Nachträge zu Sulzer 4, 86 ff.

besteht auf allen Gebieten in der Verfeinerung und harmonischen Abrundung von Aeschylus' Erfindungen. Aeschylus hatte das tragische Kostüm geschaffen, Sophokles führte eine zierliche Beschuhung [1]) und stützende Stäbe (S. 174) ein. Von dem ersteren war der ganze Theaterapparat erdacht worden; sein Nachfolger verwertet die von Polygnot und seinen Zeitgenossen errungenen Fortschritte der Malerei zur Theaterdekoration (S. 152). Ebenso wenig wird ihm eine prinzipielle Neuerung in den Grundlagen der Tragödie zugeschrieben; denn selbst wenn es wahr wäre, dass er die Zahl des Chores um drei erhöhte (S. 209, 6), hätte dies nicht viel bedeutet. Von grösseren Folgen war es, dass Sophokles die Gewährung eines dritten Schauspielers beim Volke durchsetzte (S. 179). Während Aeschylus' Reform epochemachend gewesen war, bezeichnete diese Neuerung eigentlich nur eine Vervollkommnung und Bereicherung der gegebenen Grundlage der Tragödie. Doch wir wollen die bedeutenden Ergebnisse derselben durchaus nicht herabsetzen. Konnte doch der Dichter jetzt erst eine breitere Handlung schaffen und erlangte dadurch zugleich die Möglichkeit, die trilogische Gliederung der Handlung aufzugeben. Statt dessen richtete er sein Augenmerk auf den Höhepunkt einer Sage, auf jene Zeit, wo gleichsam die Wolken sich zusammengeballt haben, um nach einer Weile der Beängstigung einen Blitz zu entsenden. Sophokles' glücklicher Blick ist über alles Lob erhaben. Doch sah der denkende Tragiker recht wohl ein, dass damit noch lange nicht alles gethan sei. Die epische Aufeinanderfolge der Ereignisse hätte auf der Bühne verwirrend gewirkt; dagegen wusste er, welchen erfreulichen Eindruck der Anblick zielbewussten Thuns auf das menschliche Gemüt macht, und so verkettete er die Ereignisse fein und natürlich, ohne durch eine Lücke den Hörer zu einer kritischen Frage zu reizen. Den durchlaufenden Faden gewann Sophokles aus den Charakteren der Hauptpersonen; wer möchte zu behaupten wagen, dass der Dichter irgend einmal den Einwurf verdiene: „So kann ein so gearteter Mensch in diesem Falle nicht gehandelt haben“?

---

1) Istros V. §. 8 (weisse κρηπῖδες), missverstanden Serv. Verg. E. 8, 10.

Bereits die alten Kritiker würdigten seine unvergleichliche Kunst des Charakterisierens [1]. Statt dass die Personen durch unnatürliche Monologreflexionen sich selbst bespiegeln oder durch den Mund Anderer Zug um Zug porträtiert werden, liess er sie natürlich sprechen, wobei er die Worte ohne verstimmende Absichtlichkeit so klug setzte, dass der sinnige Hörer und Leser oft aus einem halben Verse oder einem einzigen Worte eine bedeutungsvolle Eigenschaft des Sprechenden errät. Diese Kunst ist um so mehr zu bewundern, als Sophokles die Menschen nicht so realistisch wie Euripides schildert, sondern heroische Charaktere zeichnen will. Wie nahe lag da die Gefahr, dass der Tragiker in schablonenmässige Einförmigkeit verfiel oder dass wenigstens die ungezwungene Natürlichkeit des Gespräches nicht immer glückte! Sophokles hat jedoch den hohen Ruhm, Mannigfaltigkeit und seltenen Takt zu seinen Hauptvorzügen zählen zu dürfen [2], während seltsamer Weise gerade der Realist Euripides gegen ihn in dem letzteren Punkte wesentlich zurücksteht. Vielleicht trug die rege und vielseitige Beteiligung am öffentlichen Leben zur Entfaltung dieser Gabe fördernd bei.

Der vielbeschäftigte Staatsbeamte und beliebte Gesellschafter führte natürlich auch mit der Feder eine gewandtere Konversation als der würdevolle Held von Marathon und eine volkstümlichere als der Schüler der Philosophen, weil er nicht bei sophistischen Disputationen, sondern in Volksversammlungen und Gerichtssitzungen seine Fertigkeit erlangt hatte [3]. Im Verkehr mit vielen verschiedenen Menschen beobachtete er das eigentümliche Zusammenstimmen von Sprache und Individuum,

---

1) Plutarch. mor. p. 348 d. Vit. 21; S. 172 A. 1. 176 A. 4. Hasper die Feinheit der Oekonomie u. der Charakterzeichnung in den einzelnen Dramen des S. u. der Kern der sittlichen Anschauung derselben, Pr. von Gross-Glogau 1881.

2) Vit. 20 ποικιλία und εὐκαιρία (vgl. Plutarch. mor. p. 348 d).

3) Ueber den sophokleischen Stil: Lud. Benloew de Sophocleae dictionis proprietate cum Aeschyli Euripidisque dicendi genere comparata, Paris 1847; Alb. Lindner cothurnus Sophocleus, Diss. v. Berlin 1860; Friedr. Schubert Beitrag zu einer zusammenfassenden Darst. der Eigentümlichkeiten der soph. Diktion, Pr. v. Prag 1868; Max Lechner de rhetoricae usu Sophocleo, Berlin 1877.

als Diplomat achtete er auf den Doppelsinn der Rede, den er für die tragische Ironie unvergleichlich schön anwendete (S. 184), hier flossen ihm jene Ausdrücke der lebendigen Volkssprache zu, welche den Rhetoren an dem über so erhabene und feierliche Worte gebietenden Dichter störend vorkamen [1]). Hätten sie sich jedoch die Mühe genommen, seine Absichten ehrfurchtsvoll zu erforschen, würden sie im Gegenteil die vielseitige Kunst des Charakterisierens aufs neue bewundert haben. Sophokles hat im allgemeinen die Grandezza der aeschyleischen Sprache um einen Grad herabgestimmt [2]), weil er, obgleich seine Chorlieder durch Anmut und Wohlklang gefielen [3]), den Schwerpunkt seiner Dichtung von der Lyrik in das Dramatische verlegte. Wiewohl er dementsprechend zu der Kühnheit des Lyrikers nicht emporsteigt, gebietet er doch über einen stattlichen Reichtum an Bildern, zumal an solchen, welche eine sinnige Naturbetrachtung offenbaren [4]). Den Wortschatz der griechischen Dichter hat Sophokles durch nicht wenige Erfindungen gemehrt [5]), wie auch vieles Alte infolge eigenartigen Gebrauches den Eindruck des Neuen macht [6]); vor allem verbindet er die Wörter auffallend oft in besonderer Weise unter

---

1) Dionys. vet. script. cens. 2, 11. Περὶ ὕψους 33; vgl. Plutarch. rect. rat. aud. 13.

2) Dionysios (compos. verb. 24, auch Dio Chrys. or. 52, 15) rechnet ihn daher zur mittleren Gattung.

3) Schol. Oed. Col. 668. Ai. 1199.

4) S. 226 A. 3. 4; Ed. Müller über die soph. Naturanschauung, Pr. v. Liegnitz 1842; Karl Schirlitz das Bildliche in den Trag. des Soph. I. Pr. v. Wernigerode 1870; Heinr. Kühlbrandt quomodo S. res inanimas vita humana induerit, Lpg. 1880; P. Rödström de imaginibus Sophocleis a rerum natura sumptis, Diss. v. Stockholm 1883; E. Krichauff de imaginum apud S. usu, Pr. v. Lyck 1884. Ueber den metonymischen Gebrauch der Götternamen: Max Heubach theologumenon Sophocl. particula, Königsberg 1865 cap. 1.

5) Arn. Juris de Sophoclis vocibus singularibus, Diss. v. Halle 1876; Paul Künstler de vocibus primum apud S. obviis I. Diss. v. Jena, Grossenhain 1877; K. F. Schindler de Sophocle verborum inventore I. de nominum compositione, Breslau 1877; Herm. Schulz quae nova S. protulerit nomina composita, Diss. v. Königsberg 1882.

6) W. Mohr observationes Sophocleae, Bonn 1863; Karl Schambach S. qua ratione vocabulorum significationes mutet atque variet I. Diss. v. Göttingen 1867, II. Pr. v. Nordhausen 1878; Frd. Slameczka über Eigentümlichkeiten im Gebrauche der Epitheta bei S., Pr. v. Teschen 1869.

einander [1]). Für durch Präpositionen verlängerte Verba zeigt der Tragiker, weil sie voller klingen, eine unverkennbare Vorliebe. [2]) Denn, wenn er Aeschylus' überquellenden Wortreichtum eindämmt, verzichtet er darum doch nicht auf eine kräftige Fülle der Sprache [3]).

Sophokles ist unter allen Dichtern des klassischen Hellenismus unbestritten derjenige, dessen Schöpfungen jeden Freund und Kenner des Griechentums am sympathischsten berühren; allein eben weil die klassische Schönheit in der Harmonie von Stoff und Form, von Wollen und Ausführen beruht, ist es kaum möglich, ihm anders völlig gerecht zu werden als indem wir sagen, dass er die Fehler seiner beiden Rivalen glücklich vermied. Anmut war das Kennzeichen der sophokleischen Poesie, weshalb ihn bereits die Komiker seiner Zeit mit der honigspendenden Biene verglichen [4]). Allein es war die an der rechten Stelle mit Herbheit gemischte Lieblichkeit Homers [5]). Der Dichter verstand nicht allein aus den Schönheiten seines Heimatlandes einen reizvollen idyllischen Hintergrund für den „Oedipus auf Kolonos" zu weben [6]), sondern der nämliche Tragiker schilderte die Leiden des Philoktet und Herakles mit grässlicher Anschaulichkeit; man glaubt mit eigenen Augen zu sehen, wie das giftige Blut des Kentauren scheussliche Blasen treibt und Lichas' zerschmettertes Gehirn hervorquillt. Und

---

1) L. Struve de dictione Sophoclis, Berlin 1854; W. Mohr (s. A. 6).

2) Aug. Theod. Ludewig de dictionis Soph. ubertate quae in verbis cum praepos. compos. conspicitur, Berlin 1864.

3) Οὐ περιττὸς ἐν τοῖς λόγοις, ἀλλ' ἀναγκαῖος Dionys. vet. script. cens. 2, 11; vgl. Fr. W. Schmidt de ubertate orationis Sophocleae I. Pr. v. Magdeburg 1855, II. Pr. v. Neustrelitz 1862; Mor. Böttger de singulari quadam verbi paraphrasi apud Sophoclem oblata, Pr. v. Königsberg i. d. N. 1879.

4) Schol. Soph. OC. 17. Ai. 1199. Vit. 20. u. A.; μέλιτι κεχριμένος Aristophanes bei Dio Chrys. 52, 17; γλυκύτης Plutarch. mor. p. 348 d. Vit. 20, γλυκύς Phrynichos Attic. bei Phot. cod. 158.

5) Dionys. compos. verb. 24; der Komiker Phrynichos sagte fein (Diog. Laert. 4, 20) οὐ γλύξις οὐδ' ὑπόχυτος ἀλλὰ Πράμνιος. Auch V. 20 spricht von Sophokles' „Kühnheit".

6) D. Bassi il sentimento della natura in Sofocle, Rivista di filol. 12, 1 ff. 57 ff.

wie mag er die Frevel des Atreus, der seine Gemahlin in das Meer warf, dem Thyestes die Kinder zur Speise vorsetzte und endlich ihn selbst tötete, geschildert haben [1])? Indes bewahrte der Dichter sein feines Gefühl für das edle Ebenmass vor dem Unpoetischen. Die Abgeklärtheit seiner Poesie war ihm sowenig als irgend einem anderen Menschen angeboren, sondern die Frucht reiflicher Erwägungen. Jene Aeusserungen über Aeschylus und Euripides zeigen, dass er viel über seine Kunst nachgedacht hat [2]). Die Inspiration ist weise gezügelt, ohne die Frische des Natürlichen dadurch zu verlieren; denn eine gewisse Leichtlebigkeit und heitere Genusskraft bannten das Grübeln, wodurch die Poesie seines jüngeren Genossen angekränkelt ist, und erhielten Sophokles die Harmonie der Seele, die für die Poesie unumgänglich notwendig ist. So stand er der geistigen Bewegung seiner Zeit vollkommen ferne, weshalb man bei einer Vergleichung mit Euripides glauben möchte, Sophokles sei der Sprössling einer früheren Generation und habe das Auftreten des Anaxagoras, geschweige der Sophisten nicht mehr erlebt; wer die perikleische Zeit wirklich verstehen will, muss beide Männer in einem Bilde zusammenhalten.

Wir müssen nach diesem Versuche einer Charakteristik des Dichters von einer Massregel sprechen, die, scheinbar ganz nebensächlich, dennoch für die Umwandlung der Tragödie und sodann ganz besonders für die Fortpflanzung des Dramas bedeutungsvoll geworden ist. Davon, dass die älteren Tragiker zugleich die leitenden Schauspieler waren, ist schon die Rede gewesen. Da jedoch Sophokles' Stimme den hohen Anforderungen des griechischen Theaters nicht genügte, trat er nur in Rollen auf, wo er diesen Mangel durch eine besondere Virtuosität verdecken konnte: als Thamyris entzückte er durch sein Kitharaspiel und in der Rolle der Nausikaa warf der gymnastisch Wohlgeschulte zierlich den Ball [3]). Wenn er nun die Rolle des Protagonisten für gewöhnlich abgab, erhob er damit die Schauspieler von abhängigen Gehilfen des Dichters zu selbständigen Interpreten seiner Gedanken, womit der erste Anstoss zu der

---

1) Schol. Eurip. Or. 812 (II p. 211, 10 ff.).

2) Gust. Welcker de Sophocle suae artis aestimatore, Halle 1861.

3) Vita 4. 5. Athen. 1, 20 f.

hochentwickelten Schauspielkunst des vierten Jahrhunderts gegeben wurde [1]). Zugleich sah es Sophokles für seine Pflicht an, fähige Künstler heranzubilden, und er ist denn auch der erste, welcher einen Schauspielerverein oder, wenn man lieber will, eine Zunft begründet hat [2]), eine Einrichtung, welche in ihrer späteren grossartigen Entfaltung das athenische Drama über die ganze gebildete Welt verbreiten und viele Jahrhunderte hindurch treulich erhalten sollte [3]).

Wir haben schon oben die ausserordentliche Thätigkeit des Dichters erwähnt. Die Zahl der Dramen ist nicht mit voller Sicherheit anzugeben, soviel aber scheint, kannte Aristophanes von Byzanz 130 Stücke, von denen er sieben anzweifelte [4]). Letztere sind dem Namen nach bekannt; sonst werden im Ganzen über hundert Titel angeführt, wozu neuestens „Μοῦσαι“ in einem inschriftlichen Katalog kam [5]). Allein mehrere Stücke dürften Doppeltitel gehabt haben [6]) und überdies

1) Dass er für bestimmte Schauspieler schrieb (Istros in V. 6), beruht auf Missverständnis von Scholiastenkombinationen (Schol. Aristoph. Nub. 1254 [1267]. Apollonios bei Schol. Aristoph. Ran. 804); denn die Schauspieler wurden durch das Loos verteilt (Hesych. Suid. u. νεμήσεις ὑποκριτῶν, s. Herm. Schrader Liber miscellaneus editus a societ. phil. Bonnensi 1864 p. 1—10) u. o. S. 178 A. 2.

2) Istros in V. 6 ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων (vorher ist von Schauspielern die Rede) συναγαγεῖν (verschieden gedeutet: Sommerbrodt Hermes 10, 123 ff. = scenica collecta p. 291 ff.; L. v. Sybel Hermes 9, 248 ff.; U. Köhler Rhein. Mus. 39, 293 ff.); Chamaileon setzt einen Schauspielerverein in der Zeit des Alkibiades voraus (Athen. 9, 407 c); ebenso kennt solche Aristoteles (rhetor. 3, 2 p. 1405 a 23).

3) O. Lüders die dionysischen Künstler, Berlin 1872 (Nachtrag: Bull. d. Inst. 1874 p. 104 ff.); L. Friedländer de artificibus Dionysiacis, ind. lect. Königsberg 1874; P. Foucart de collegiis scenicorum artificum apud Graecos, Paris 1873; H. Sauppe de collegio artificum scenic. Attic., Göttingen 1876; Alb. Müller Bühnenaltertümer S. 392 ff.

4) Die Handschriften von V. §. 18 schwanken zwischen ΡΛ und ΡΔ und geben ιζ' als Zahl der unechten Dramen an. Entscheidend ist Suidas' Ziffer ρκγ'; Bergk liest richtig ζ', weil ein ι vorhergeht (ριγ' Böckh trag. princip. p. 110 f.; vgl. F. W. Wagner Ztsch. f. Altertumsw. 1851 Nr. 34. 35).

5) CIA. II 992 I 25.

6) Z. B. Αἰθίοπες und Μέμνων, Μυσοί und Τήλεφος, vielleicht auch Ἐπίγονοι und Ἐριφύλη (Welcker S. 269), Κλυταιμήστρα u. Ἰφιγένεια (Welcker und Dindorf). Die Existenz einer „Oreithyia“ leugnet Wolff Philol. 28, 343 f. Ueber den Titel der Σύνδειπνοι Rud. Schöll Hermes 4, 163, 1.

kommt eine Verwechslung der drei grossen Tragiker gerade so oft vor, wie die von Schiller und Goethe[1]); drei Tragödien lagen in zwei Bearbeitungen vor, nämlich Athamas, Tyro und Phineus. Als Satyrspiele werden sicher achtzehn Stücke bezeichnet, ohne dass damit die wirkliche Zahl erschöpft wäre[2]).

Von diesem reichen Nachlasse haben seltsamer Weise nicht mehr als sieben Stücke das Altertum überdauert, während von den übrigen nur kleine Bruchstücke, allerdings in erheblicher Anzahl, geblieben sind[3]). Denn die 340 Verse einer „Klytaimestra", mit welchen Matthiä (Moskau 1805) die Philologen überraschte, wurden bald als Fälschung erkannt[4]). Bevor wir von jenen Tragödien sprechen, seien hier anders geartete Werke des Tragikers rasch erwähnt. Sein lyrisches Talent bethätigte er ausser in den Chorliedern durch den berühmten Päan auf Asklepios (S. 275); er verfasste ausserdem Elegien[5]), von denen eine an einen Herodotos, der durchaus nicht der grosse Geschichtsschreiber zu sein braucht, gerichtet ist. Eine prosaische Schrift über den Chor[6]) passte an sich für den über seine Kunst reflektierenden Dichter recht wohl, indes was brauchte er nach Aeschylus noch gegen die altmodischen Dichter Thespis

---

1) Vgl. z. B. Nauck tragic. Graec. fragm. p. IX ff.

2) Sehr wahrscheinlich „Andromeda" (Ribbeck röm. Trag. S. 163 A. 169, s. fr. 131 D., anders Robert archäol. Ztg. 1878 S. 17 A. 12), vielleicht auch „Daidalos" (Welcker S. 73 ff. u. Dindorf), „Danae" (Meineke analecta Sophoclea p. 275, nach Dindorf mit „Akrisios" identisch), „Eris" (Dindorf), „Nausikaa" (Valckenaer ad Eurip. Hippol. 125, Böckh trag. princ. p. 129), „Phrixos" (Ribbeck a. O. S. 526), nach G. Hermann opuscula 3, 38 ff. auch „Niobe", wogegen Athen. 13, 601a spricht; nach Böckh a. O. p. 125 ff. waren mehrere unecht.

3) Nauck trag. Graec. frg. p. 103 ff., Dindorf p. 120 ff.; Ἀλεάδαι: Frd. Vater die Aleaden des S., Berlin 1835; Λάκαιναι: K. Paucker Doppelpalladienraub nach den Lakonerinen des S. auf einer Vase v. Armento, Mitau 1851; Λαοκόων: Robert Bild u. Lied S. 193 ff.; Πολυξένα: Gruppe Ariadne S. 598; Τριπτόλεμος: Strube der Bilderkreis von Eleusis S. 17 ff.; Χρύσης: Robert Archäol. Ztg. 1875 S. 134 A. 3.

4) Struve, Riga 1807; G. Hermann opuscula I 60 ff.

5) Von Zurborg Hermes 10, 203 ff. gegen E. v. Leutsch Philol. 21, 225 (s. auch Ascherson ebend. S. 681 f.) verteidigt; nach Suidas verfasste der jüngere Sophokles Elegien. Fragmente in Bergks poetae lyr. Gr. II [4]243 ff., vgl. Clemm Jahrbb. f. Phil. 127, 14 f.

6) Suidas.

und Choirilos zu polemisieren? Dies schmeckt nach einem Altertümler.

Ueber die Zeit der erhaltenen Stücke fliessen die Nachrichten sehr spärlich[1]); bestimmt wird nur gesagt, dass „Philoktet" 409 (Ol. 92, 3) und „Oedipus auf Kolonos" nach dem Tode des greisen Dichters 401 (Ol. 94,3) aufgeführt wurde[2]). Hingegen berichten die Alten über die Zeit der „Antigone" nur Fabelhaftes, indem Satyros und andere sie als das letzte Werk des Dichters betrachten, weshalb sie nach Lukillos von Tarrha gar erst durch Iophon aufgeführt worden sein soll[3]), wogegen nach Versicherung Anderer die Athener über die „Antigone" so entzückt waren, dass sie den Dichter dafür zum Strategen ernannten[4]). Beides hat nicht mehr Wert als wenn jede Angabe fehlte, wie es bei den übrigen Stücken der Fall ist. Diesem Mangel sucht man durch verschiedene Methoden abzuhelfen. Von der Metrik können wir indes bei der geringen Anzahl unserer Dramen keine Hilfe erwarten; dies zeigt am besten G. Hermanns Behauptung,[5]) der „Oedipus auf Kolonos" sei seiner metrischen Form zufolge nicht nach der 89. Olympiade geschrieben. Andere legen Wert darauf, dass ein unter zwei Schauspieler verteilter Trimeter der „Antigone" abgehe[6]) und dass, was allerdings Beachtung verdient, der dritte Schauspieler im „Aias" wenig hervortrete. Gegen das Aufspüren politischer Tendenzen haben wir uns bereits S. 159 ausgesprochen. Sophokles hat weder im „Philoktet" noch im zweiten „Oedipus"[7])

---

1) F. Bernhard die Frage nach der chronologischen Reihenfolge der erhaltenen soph. Tragödien, Pr. v. Oberhollabrunn 1886.

2) Damit stimmt die Grabschrift überein (Valer. Max. 8, 7 ext. 12).

3) Cramers Anecdota Oxon. IV 315.

4) Argum. Antig.

5) In Erfurdts Ausgabe des Oedipus rex p. 478.

6) Wilms de personarum mutatione . . . . in versibus dialogicis usurpata, Düsseldorf 1855. 1858.

7) Die Vermutungen verzeichnet C. Th. Lion Oedipus Rex quo tempore a Sophocle docta sit, Gött. 1861 p. 31 f. (neuerdings Hieron. Muntean über die Zeit u. Absicht der Tragödie des S. O. auf K., Pr. v. Suczawa, Czernowitz 1878); Ad. Schöll Philol. 26, 385 ff. nimmt eine Ueberarbeitung der Tragödie an. S. aber Rud. Nicolai de Sophoclis Oedipi Colonei consilio et aetate, Diss. v. Halle 1858; Jos. Novák über einige angebliche politische Anspielungen in S'. O. in K., Pr. v. Neuhaus 1875.

noch im „Aias“ [1]) die Politik auf die Bühne gebracht, am wenigsten kann er im „König Oedipus“ durch die Pest an ein frisches Nationalunglück erinnert haben [2]). Nicht besser ist es um die Anspielungen, die man in Bezug auf frühere Stücke hat finden wollen [3]), bestellt; erwägen wir abgesehen von ästhetischen Bedenken nur, dass Sophokles im „Oedipus auf Kolonos“ auf die populäre „Antigone“ nicht im mindesten anspielte, sondern die triviale Antigonesage allein voraussetzte.

Der eigenartige Zauber der sophokleischen Poesie offenbart sich am lebendigsten in den drei dem thebanischen Sagenkreise entnommenen Tragödien, weshalb wir mit diesem beginnen wollen.

„König Oedipus“ [4]) behandelt einen Stoff, der auf die griechischen Tragiker eine ausserordentliche Anziehungskraft

---

1) Ch. Hennings die Zeitbestimmung des soph. Aias, Pr. v. Rendsburg 1862; G. Berthold ab Atheniensi Sophocle scriptum esse Aiacem, Rostock 1875.

2) Literatur bei C. Th. Lion a. O. p. 9 ff., dazu Hugo Hagelüken quo tempore Sophoclis Oedipus Rex acta sit, Rostock 1873.

3) Philoct. 412 ff. 1047 ff. auf „Aias“ nach Böckh trag. princ. p. 137.

4) Sophokles selbst nannte ihn Οἰδίπους; seit es aber einen „Oedipus auf Kolonos“ gab, setzte man πρότερος oder τύραννος (wegen V. 514 u. 925) bei (Argum. II. Unsere Citate geben stets das letztere Beiwort). Ludw. Kannegiesser über den ersten Oe. des S., Pr. v. Prenzlau 1817; Ant. van Meurs de Soph. Oedipo t., Diss. v. Groningen 1825; H. F. W. Hinrichs das Wesen der antiken Tragödie durchgeführt an den beiden Oe. des S. im allg. u. an der Antigone insbes., Halle 1827; C. Jeep de O. R. fabulae argumento et compositione, Wolfenbüttel 1834; Chr. Wilbrandt über den K. Oe. des S., Pr. v. Rostock 1836; Fr. Wüllner über den K. Oe. des S., Pr. v. Düsseldorf 1840; Herm. Schmidt die Einheit der Handlung im K. Oe. des S., Pr. v. Wittenberg 1848; Aug. Geffers de Oedipi Sophoclei culpa, Pr. v. Göttingen 1850; Theod. Kock soph. Studien I. (Pr. v. Elbing 1851, 2, 3) Berlin 1854, II. (Pr. v. Guben) 1857; Lorenz über Komposition, Charaktere, Idee des soph. K. Oe., Pr. v. Soest 1857; C. J. Spat diss. de tragicae compositionis in Sophoclis O. r. oratione et praestantia, Groningen 1857; Ferd. v. Heinemann zur ästhet. Kritik v. S. K. Oe., Pr. v. Braunschweig 1858; Bergenroth ist der K. Oe. des S. eine Schicksalstragödie? Pr. v. Thorn 1861; Sig. Weclewski de Sophoclis O. R., Diss. v. Halle 1863; Jak. Berlin om de olika uppfattningarna af Sophokles' konung O., Diss. v. Stockholm 1866; E. Ant. Ahrens über Zweck u. Komposition der Rede des Oe. Soph. O. R. 216 ff., Verhandl. der Würzb. Phil. Vers., Lpg. 1869 S. 160 ff.; Alois Siess die dram. Kunst des S., nachgewiesen am K. Oe., Pr. v. Marburg i. St. 1871; E. Porazil die σύστασις τῶν πραγμάτων in S. Oe. K., Pr. v. Wiener Neustadt, Wien 1873; Gevers über Schillers Braut von Messina u.

ausübte; schrieben doch nicht blos Aeschylus und Euripides, sondern ausserdem sieben weniger berühmte Tragiker einen „Oedipus", weil die tragische Ironie die Dichter reizte. Die von Sophokles vorgefundene Gestalt der Sage ist ziemlich genau bekannt, so dass wir in diesem Falle seine Verdienste würdigen können. Der Dichter knüpft sofort die lockeren Fäden der Ueberlieferung fester. Nicht ein Zufall bringt das ausgesetzte Kind in die Hände von Hirten, wie wäre sonst später die Herkunft unwiderleglich zu erweisen gewesen? Und der Hirt, der es empfängt, ist gerade des Königs von Korinth Knecht, weil dessen Land in der Heroenzeit an Böotien grenzte. Ferner wird die erschütternde Wirkung des Vatermordes kunstvoll dadurch erhöht, dass beide eben bei dem delphischen Apollo Klarheit zu finden meinen, als sie an dem phokischen Kreuzweg zusammentreffen. Sophokles hat die Zeitdauer der vor dem Stücke liegenden Handlung in Uebereinstimmung mit Aeschylus gestreckt, obgleich daraus eine Unwahrscheinlichkeit entspringt, die Aristoteles gleichzeitig rügt und entschuldigt (S. 233). Wie meisterhaft die Erkennung eingeleitet[1]) und stufenweise durchgeführt ist, wie eines um das andere in der schrecklichen Erkenntnis weiter kommt, bis das Ganze in fürchterlicher Klarheit allen offen liegt, das ist hier nicht nachzuerzählen, schon aus dem Grunde weil Sophokles die tragische Ironie bis ins kleinste durchgeführt hat[2]). Sein Oedipus schreitet wie ein Nachtwandler mit träumerischer Sicherheit einher und führt, wie schon früher (Seite 204) hervorgehoben

---

den K. Oe. des S., Pr. v. Verden 1874; Mart. Stier Langbeins pädag. Archiv 19 (1877) S. 321 ff.; P. Graffunder Jahrbb. f. Phil. 132, 389 ff.; M. H. Vetter über die Schuldfrage im K. Oe., Pr. v. Freiberg 1885. — C. Franke de natura chori in Soph. Oed. T., Pr. v. Sagan 1849; Chr. Vollbehr de O. R. S. oeconomia scenica, Pr. v. Glückstadt 1856; C. Fischer dramaturgische Tafel zu S'. Oe. R., Pr. v. Lemberg 1883. — Kvicala zur Beurteilung der drei theb. Trag. des S., Ztsch. f. d. öst. G. 1870 S. 595 ff.; Joh. Müller die theban. Tragödien des S. als Einzeldramen ästhetisch gewürdigt, Innsbruck 1871.

1) Nach Nauck war die Pest schon von Aeschylus verwendet; er bezieht nämlich fr. 336 (Philo Jud. de provid. II p. 102 Auch.) auf dessen „Oedipus".

2) Arn. Hug Philol. 31, 66 ff.; s. auch S. 185.

wurde, durch die eigene Masslosigkeit[1]) die Entdeckung herbei, infolge dessen er nicht als völlig schuldloses Opfer des Verhängnisses erscheint; noch mehr, statt sein Geschick ergeben zu tragen, vernichtet der leidenschaftliche Mann in der ersten wilden Verzweiflung sein Augenlicht und bereitet sich „über das Geschick hinaus" Verderben.[2]). Indem Sophokles seine ganze Kunst auf die ergreifende Ironie und die Charakteristik koncentriert, vernachlässigt er die Exposition auffallend; wie leicht hätte der grosse Meister die kleinen Unebenheiten, dass Oedipus und der Priester sich selbst vorstellen und der fürsorgliche Vater des Volkes erst jetzt von dem Jammer seiner Unterthanen zu hören scheint, vermeiden können. Pedantisch wäre es jedoch, wenn man dem Dichter vorwerfen wollte, dass er sein Drama auf eine Kette von Zufällen, unter denen die Absendung des alten Mannes sogar der prosaischen Wahrscheinlichkeit widerspricht, aufgebaut hat.

Diese herrliche Dichtung, „der König" unter Sophokles' Dramen[3]), gewann ihm dennoch nicht den Sieg, welcher dem wenig bedeutenden Philokles zufiel[4]). Schon den Alten kam dieses Urteil unbegreiflich vor, aber die Zuschauer konnten ja entweder durch die Aufführung oder die geringere Vortrefflichkeit der gleichzeitig dargestellten Stücke verstimmt werden.

Dem Inhalte nach folgt auf dieses Drama „Oedipus auf Kolonos" (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ[5]), ohne dass beide Stücke in

---

1) Αὐθαδία V. 549.

2) V. 1300 ff. τίς ὁ πηδήσας μείζονα δαίμων τῶν μακίστων πρὸς σῇ δυσδαίμονι μοίρᾳ; erinnert an den homerischen Vers Οἳ δὲ καὶ αὐτοὶ σφῇσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν.

3) Argum. II.

4) Dikaiarchos bei Argum. II.

5) Οἰ. ἐν τῷ K. Argum. Oed. Reg. III.; Fr. Kannegiesser über des S. Oe. zu Colonus, Pr. v. Prenzlau 1820; B. Fr. Denhard de Sophoclis O. Coloneo, Diss. v. Marburg 1830; Carl Herguet über die Idee des Oe. a. K., Marburg 1859; Heinr. Kolster die Komposition des Oe. a. K., Pr. v. Meldorf, Berlin 1865; Graf Paul York von Wartenburg die Katharsis des Aristoteles u. der Oe. Koloneus des S., Berlin 1866; J. Mähly der Oe. Koloneus des S., Basel 1868; Th. Feller de Sophoclis O. C., Pr. v. Zittau 1869; Karl Aldenhoven Jahrbb. f. Phil. 95, 809 ff.; Kegel de Sophoclis

Wirklichkeit zusammenhingen. Im Gegenteil beruht die Handlung jetzt gerade darauf, dass Kreon das von Oedipus unmittelbar nach der Katastrophe ausgesprochene Verlangen, ihn aus Theben fortzustossen, nicht erfüllt hat, und den damals gezeigten Edelsinn durchaus vermissen lässt. Wer mag es wohl gewesen sein, der aus Localpatriotismus das Grab des verbannten Oedipus nach dem Kolonos Hippios verlegte? Man möchte selbstverständlich an unseren Dichter, den berühmtesten Sohn jenes Gaues, denken, wenn nur nicht schon einige Jahre früher Euripides am Schlusse der ,,Phoenissen (V. 1705 ff.) auf diese Sage angespielt hätte. Die Athener verfielen darauf offenbar, nachdem sie sich glauben gemacht, die Sieben gegen Theben seien in Eleusis bestattet; unter den zahllosen Orakeln, womit ihre leichtgläubige Stadt während des peloponnesischen Krieges überschwemmt wurde, mag sich eines befunden haben, das aus Hass gegen Theben ein Grab des Oedipus in Kolonos (wo man gar keines zeigen konnte[1]!) fingierte, um davon den Athenern den Schutz des Heros in Aussicht zu stellen[2], und wahrscheinlich hatten die Böoter bei einem Einfall gerade am Kolonoshügel eine Schlappe erlitten. Mehr kann Sophokles nicht vorgelegen sein; darum ignorieren die attischen Künstler diese von ihm allein ausgesponnene Sage gänzlich[3]).

Während der Tragiker im ersten Drama eines durchaus nicht tadellosen Helden bedurft hatte, lag die Sache jetzt anders[4]); denn statt Vernichtung findet Oedipus einen durch gött-

---

O. C., Pr. v. Dillenburg 1873. — Teuffel die Rollenverteilung im soph. Oe. a. K., Rhein. Mus. 9 (1854) S. 136 ff.; Ferd. Ascherson Philol. 12, 750 ff. — Heinr. Kolster de adornata Oedipodis Colonei scena, Pr. v. Meldorf 1846. — J. K. G. Schütt über den Polyneikes des Oe. a. K., Pr. v. Görlitz 1855; E. A. Bruch Ztsch. f. Gymnasialw. 26 (1872) S. 92 ff. — s. auch S. 288 A. 4.

1) OC. 1522 ff. 1757 ff.; später zeigte man in Athen selbst das Grab (Pausan. 1, 28, 7. 30, 4); in Kolonos selbst gab es nur eine Oedipus mit Adrastos, Theseus und Peirithoos gemeinsam geweihte Kapelle. Vgl. K. Fr. Hermann de sacris Coloni et religg. c. Oed. fab. conj., Marburg 1837.

2) Die Scholien teilen zu V. 57 leider nur den Anfang eines Orakels mit.

3) Das Vasenbild bei Millingen unedited monuments I pl. 36 ist eigentlich keine Ausnahme.

4) Ueber den Charakter des Oedipus: D. M. Kan de Sophoclis Oedipo, Groningen 1828; Frdr. Schmalfeld Ztsch. f. d. Gymnasialw. 14 (1860)

liche Gnade verherrlichten Tod und ist der Ehren eines Heros sicher. Wenn man freilich sagen wollte, der Held sei durch das Unglück geläutert, würde man dem Dichter eine christliche Idee aufdrängen. Denn dass die Leidenschaft des Greises noch immer fortglüht, erfahren Kreon und Polyneikes zu ihrem Entsetzen; wird ja auch König Lear im Unglück nicht sanfter. Dagegen hebt Sophokles jetzt geflissentlich das Gute hervor und thut wiederholt die Absichtslosigkeit des Geschehenen ausdrücklich dar [1]). Jene Leidenschaft bricht nicht mehr wie ehedem auf einen schwachen Argwohn oder eine geringe Veranlassung hin los; denn jetzt verflucht er Kreon, der, nachdem er ihn in das Elend gestossen, seinen einzigen Trost raubt, dann verwünscht Oedipus seinen Sohn, weil er, obgleich der ältere der Brüder (dies hat Sophokles absichtlich geneuert), seinen Vater teilnamslos vertreiben liess und nun einzig aus eigennützigen Beweggründen kommt. Der veränderten Lage zu Liebe ändert der grosse Künstler der Charakteristik die Auffassung Kreons [2]), der früher durch Besonnenheit sich vorteilhaft von Oedipus abgehoben hatte, jetzt aber, wiewohl seine patriotischen Absichten ihn einigermassen entschuldigen, die dunkle Folie zu dem Helden bildet. Theseus, der ritterliche Beschützer der Schwachen, ist zwar an sich tadelloser als Oedipus, indes war Sophokles ungeachtet seiner Begeisterung für die Heimat zu sehr Dichter, als dass er durch ihn die Hauptperson des Dramas irgendwie in den Schatten gestellt hätte.

S. 288 ff.; Leop. Schmidt Symbolae philol. Bonn. I. p. 233 ff.; E. A. Berch Ztsch. f. Gymnasialw. 26 (1872) S. 145 ff. 313 ff. 27 (1873) S. 417 ff. 28 (1874) S. 498 ff., Volk. Hölzer ebend. 1873 S. 161 ff., Hertel ebend. 1872 S. 767 ff.; H. Leidloff der Charakter des Oe. im Oe. Tyrannus des S., Pr. v. Holzminden 1873; Ant. Fischer zur Charakteristik des soph. Oe., Pr. v. Eger 1876; Emil Müller über den Charakter der Hauptperson im König Oe. des S., Festschrift des Zittauer Gymn. 1886 p. 61 ff. — Friedr. Lübker S'. Oe. u. Shakespeare's Lear, Pr. v. Parchim 1861; J. Richter Oedipus u. Lear. Eine Studie zur Vergleichung Shakespeares mit Soph., Pr. v. Lörrach I. 1884. II. 1886.

1) Z. B. 266 ff. 545 ff., besonders in der grossen Rede gegen Kreon 960 ff.; vgl. Rupert Kummerer über das Schuldbewusstsein des soph. Oe. auf K., Pr. v. Pettau 1872.

2) Phil. Mayer über den Charakter des Kreon in den beiden Oedipen des S., Pr. v. Gera 1846 u. 1848.

Der ganze Ton des Stückes weicht gleichfalls von dem des „König Oedipus“ völlig ab. Dort sieht der Zuschauer bange das Verderben leisen Schrittes herannahen und endlich das stolze Königshaus unrettbar zusammenbrechen; hier erblickt er einen glücklichen Ausgang und zwar lässt der Dichter, ehe noch ein aufregender Zwischenfall die Erwartung spannt, durch göttliche Orakel versichern, Oedipus' unseliges Leben werde sich endlich zum Guten wenden. Die Zuschauer können sich also bei Kreons Gewaltthat den Empfindungen reiner Rührung hingeben. Wenn aber Oedipus, der Fremdling, dem attischen Lande für alle Zukunft angehören sollte, durfte sein Entschluss nicht als unüberlegter Ausfluss massloser Leidenschaft erscheinen; der Dichter lässt ihn daher aller Ueberredung unerschütterlichen Widerstand leisten. Kreons dialektische Rede bleibt wirkungslos, selbst die brutale Gewalt fruchtet nicht, obgleich Oedipus auf das tiefste erschüttert wird; Polyneikes scheint in seiner Schutzlosigkeit und Demut schwächer als jener zu sein, doch er ist trotz allem, was geschehen ist, der Sohn des Greises und kommt unter dem Schutze der Gottheit. Erst als Oedipus diese schwerste der drei Prüfungen bestanden, lässt ihn der Dichter auf Kolonos die ewige Ruhe finden.

In der gemächlichen Breite und Fülle der Reden, vielleicht auch in mancher Nachlässigkeit des Ausdrucks, macht Sophokles sein hohes Alter ein wenig fühlbar; auch der berühmte Lobgesang, welcher den Preis des heimatlichen Gaues mit dem des gesamten Landes fein verbindet, schildert den Reiz der Gegend mit einer innigen Empfindung, wie sie dem Scheidenden innezuwohnen pflegt.

Indem Polyneikes vor seinem Abgange Antigone um seine dereinstige Bestattung bittet, wenden sich unsere Gedanken dem dritten thebanischen Stücke zu, das mit „König Oedipus“ um die Krone kämpft[1]. Von Antigone's Schuld nach dem

1) Aug. Böckh über die A. des S., Abh. der Berl. Akad. 1824. 1828, in seiner Ausgabe wiederholt; J. G. Ottema de S. Antigona, Diss. v. Utrecht 1828; G. Ant. Heigl über die A. u. die Elektra. des S., (Passau) Regensburg 1828; J. E. Schliepstein quam primariam S. in componenda Antigones fabula persequutus sit sententiam, Susati 1830; Frd. Stadelmann de S. Antigona, Pr. v. Dessau 1831; Greg. W. Nitzsch de S. Antigone,

S. 204 f. gesagten absehend, wollen wir uns mit dem Thatbestande allein beschäftigen. Dass Antigone ihren Bruder wider den Willen der Herrscher begrub, war thebanische Sage[1]), aber Aeschylus hatte noch keine tragische Folgerung daraus gezogen (S. 260). Sophokles fand in diesem Mädchen, das allen Drohungen trotzt und ihre eigenen Wünsche zu opfern bereit ist eine Heldin nach seinem Sinne, und machte dadurch, dass er an ihren ungestümen Vater erinnert (V. 471 f.), ihre Sinnesart natürlich und begreiflich. Um jedoch das Ungewöhnliche ihrer Handlungsweise scharf abzuheben, setzt der Dichter Antigone ihre zartere Schwester Ismene entgegen, an welcher er edle Mädchenart darstellt; bei einer so verwegenen That mitzuhandeln zagt sie zwar, aber mitleiden möchte sie wohl, Selbst die Geronten von Theben fürchten das strenge Regiment Kreons mehr als seine heroische Nichte und vertreten (auch wenn der König sie nicht hört) den beschränkten Unterthanenverstand[2]).

---

ind. lect. aest. Kiel 1836; J. Lessmann de summa sententia quam S. secutus est in A. fabula, Pr. v. Paderborn 1837; Böckh, Tölken, Fr. Förster über die A. des S. u. ihre Darstellung auf dem kgl. Schlosstheater, Berlin 1842; Ueber S'. A. u. ihre Darst. auf dem deutschen Theater, Lpg. 1842; Theod. Schacht über die Trag. A. nebst einem vergl. Blick auf S. u. Shakespeare, Darmst. 1842; Scherm Darst. der A. des S., Pr. v. Konstanz 1842; H. Köchly über S'. A., Dresden u. Lpg. 1844; A. Richter über die A. des S., Pr. v. Elbing 1844; Frz. Wolfg. Ulrich über die relig. u. sittl. Bed. der A. des S., Pr. v. Hamburg 1853; Ziegler über die A. des S., Pr. v. Stuttgart, Tüb. 1856; Gylden iden i Sofokles' A., Diss. v. Helsingfors 1857; Ed. Hormann die Konstruktion der A. des S., Pr. v. Detmold 1858; W. Kocks die Idee des Tragischen entw. an der A. des S. Pr. v. Köln 1858; G. Thudichum zu S'. A., Pr. v. Büdingen, Darmstadt 1858; J. B. Hutter über Plan u. Idee der A. des S., Pr. v. München 1862; K. Lehrs Jahrbb. f. Phil. 85 (1862) S. 297 ff.; W. Vischer Rhein. Mus. 20, 444 ff. = kleine Schriften II 632 ff.; R. Seidel über die A. des S., Pr. v. Bochum 1867; Leop. Seligmann die A. des S., Halle 1869; C. J. Dahlbäck är S. A. en tragisk personlighet? Falun 1870; Mart. Stier Langbeins päd. Archiv 15 (1873) S. 241 ff.; K. Riedel das Sujet der soph. A., Pr. v. Waidhofen 1883; E. Jochum die von Aristoteles in der Poetik aufgestellten Normen angewendet auf A. des S., Pr. v. Brixen 1884. — Ueber Alfieris Bearbeitung E. Q. Visconti due discorsi inediti, Milano 1841.

1) Eine Stelle hiess Σύρμα Ἀντιγόνης Pausan. 9, 25, 2.

2) Besonders deutlich in den vorsichtigen Versen 872 ff., über den Chor der Antigone: Joh. Christoph Held Bemerkungen zur Charakteristik des Chors in der A. des S., Pr. v. Bayreuth 1847; Em. Leonh. Wiener die Be-

Ich möchte fast sagen, Sophokles hat die Grösse der That nicht allein durch den Kontrast anderer Charaktere erhoben; denn Antigone selbst bleibt sich nicht gleich. Jeder Nerv hat sich an ihr gespannt, die Schwesterpflicht unbekümmert um alles andere zu vollziehen und ihr Recht zu verteidigen; von ihrem Verlobten spricht sie nicht und will auch nicht an ihn denken. Sowie jedoch die That vollbracht ist, wird die Heldin wieder zum Mädchen. Bereut sie auch ihre That nicht, lässt sie doch jetzt ahnen, was sie ihr Entschluss gekostet hat. Sagt nicht auch Marquis Posa: „O Gott! Das Leben ist doch schön"? Mit weniger Worten zwar, weil er ein Mann ist, aber mit gleicher Empfindung. Die Klage der einem schauerlichen Tode entgegengehenden Antigone ist demnach psychologisch ebenso wahr als sie dem griechischen Tragiker, der Mitleid und Rührung anstrebt, notwendig ist.

Ihr gegenüber steht Kreon [1]), welcher, nachdem er aus übel verstandenem Patriotismus das Gebot erlassen, dieses aus beleidigter Eitelkeit (nicht im Staatsinteresse, wie Haimon nachweist) über Naturgebot und alle natürliche Empfindung setzt. Schwesterpflicht, das Recht der Toten, die Liebe seines Sohnes rührt ihn so wenig, dass er Antigones Rechtfertigung zum Anlass einer raffinierten Strafe nimmt; aber die Unterwelt lässt ihrer nicht spotten. Dennoch hat Sophokles keinen unnatürlichen Wüterich gezeichnet; auf Teiresias' erschütternde Drohungen hin möchte Kreon alles wieder gut machen. Gelingt ihm dies auch nicht mehr, so ist er doch nun im Unglücke des Mitleids nicht unwürdig. Trotzdem hat doch jeder Grieche in Antigone und nicht in Kreon die Hauptperson des Stückes erblickt [2]),

---

deutung des Chors in der A. des S., Pr. v. Teschen 1856; Berch Ztsch. f. d. Gymnasialw. 1873 S. 1 ff.

1) Joh. Christ. Held über den Charakter Kreons in der A. des S., Pr. v. Bayreuth 1842; W. Doorenbos de moribus Creontis qualem descripsit S., Groningen 1845; F. G. Schöne Abhandl. über die Rolle des Kreon in S. A., Anhang zu „Schulreden", Halle 1847; Berch Ztsch. f. das Gymnasialw. 27 (1873) S. 257 ff.; E. Symons die Sage vom theban. Kreon in der griech. Poesie, Diss. v. Jena, Berlin 1873.

2) Demosth. 18, 180. 19, 246 f. beweist, dass der niederste Schauspieler Kreon spielte, wie auch in der Komödie die Rollen der Bösen dem Tritagonisten zufielen (Menander bei Stob. flor. 106, 8).

wiewohl diese Rolle den modernen Hörer mehr anzieht, dem modernen Schauspieler mehr bietet [1]).

Die Heldin erinnert in manchen Beziehungen an Elektra [2]). Während Aeschylus, als er den gleichen Stoff in den „Choephoren“ behandelte, der Trilogie wegen Orestes, den Rächer seines Vaters, in den Mittelpunkt der Handlung stellen musste, konnte ihn Sophokles, von jener Rücksicht frei, zu einer interessanten Charakterfigur nicht gebrauchen, weil ihm, der weder den Vater noch den Mord geschaut noch auch das wüste Treiben der Verbrecher erlebt hatte, eine aus dem Herzen quellende Leidenschaft natürlich fremd war. Orestes' That war, insofern ihn sowohl die Pflicht der Blutrache als Apollos Orakel trieb, eher verstandesmässig und darum erschüttert ihn die That nicht so wie den äschyleischen Helden, wie durfte auch ein seiner göttlichen Sendung bewusster Mann über der Ausführung des Gebotes dem Wahnsinn verfallen? Während der sophokleische Orestes also nur den Arm zur That leiht, teilt der Dichter die pathetische Rolle seiner Schwester Elektra zu, welche jenes alles geschaut und durchlebt hatte und durch die unwürdigste Behandlung täglich von neuem daran erinnert wurde [3]). So wuchs in ihrer Seele eine unauslöschliche Rachsucht auf, welche alles

---

1) Daher teilt Karl Frey Jahrbb. f. Phil. 117, 460 ff. (vgl. Preller neue jenaische Literaturzeitung 1844 S. 214 ff.) Kreon die Hauptrolle zu; s. dagegen Hartung Festschrift f. Urlichs, Würzburg 1882 S. 25. 49. Lucian. apol. 5. necyom. 16 darf man nicht dafür anführen, denn er nennt wie Jup. trag. 3 bekannte Schauspielernamen als Vertreter des gesamten Standes.

2) Jos. Heimbrod de Sophoclis E., Pr. v. Gleiwitz 1848; Friedr. Lübker Zergliederung u. vergl. Würdigung der E. des S., Pr. v. Parchim 1851; E. Ziel in Sophoclis fab. E. quae fuerit cum scenae disposito tum argumenti tractatio; Pr. v. Hildesheim 1860; Frdr. Schmalfeld einige Bem. zur E. des S. mit einem Seitenblick auf Shakespeares Hamlet, Pr. v. Eisleben 1868; Günther Mayrhofer des S. Electra u. die Trilogie, Pr. v. Kremsmünster 1870; W. Junghans eine vermeintliche Lücke in der Exposition der soph. E., Pr. v. Lüneburg 1874; F. Braungarten die sittliche Anschauung u. die Charakterzeichnung nach ihren Motiven u. Tendenzen in S'. E., Pr. v. Mies 1884. — Joh. Christ. Held Bemerkungen über den Chor in der E. des S., Pr. v. Bayreuth 1861. — A. Heintze Versuch einer Parallele zwischen dem soph. Orestes u. dem shakesp. Hamlet, Pr. v. Treptow 1857. — Vgl. ausserdem die S. 261 A. 2 angeführten Schriften.

3) Ueber ihren Charakter Jacobs Nachträge zu Sulzer 4, 96 ff.; Günther Grundzüge der tragischen Kunst S. 144 ff.

Frauenhafte erstickt. Elektra würde, wenn ihr Bruder nicht käme, mit eigener Hand die Rache wagen und sie ruft, als er den tötlichen Streich gegen die Mutter geführt hat, das grauenhafte Wort ihm zu: „Schlag' noch einmal, wenn du kannst". Wenn der Dichter auch diesmal der Heldin in Chrysothemis eine sanftere Schwester an die Seite stellt, erzielt er damit keinen so glücklichen Kontrast wie in der „Antigone", wenn anders letztere, sowie es der Griechin im Unterschiede von dem hellenischen Manne geziemt, edel sagt: „Nicht mitzuhassen, sondern mitzulieben ward ich geboren". Vielleicht ist der feine Kenner des schönen Ebenmasses in der Charakteristik Elektras über die sonst so wohl behütete Grenze etwas hinausgegangen, weil er „Antigone" vorher gedichtet hatte und einen gewissen Stolz darein setzte, immer wieder einen ganz neuen Charakter an dem Haupthelden zu zergliedern [1]. Doch vielleicht dachte überhaupt kein Grieche an solche Bedenken; jedenfalls gehörte „Elektra" zu den Lieblingsstücken der Zeit der römischen und byzantinischen Kaiser.

Der Verzicht auf die trilogische Gliederung veranlasste ferner den Dichter, dass er Klytaimestra und Aigisthos absichtlich in dunklen Farben, obgleich nicht jeder Entschuldigung bar [2], malte, damit ihr Tod gerade in der höchsten Not, als Aigisthos Elektra sogar vom Tageslichte verschwinden lassen will, eintretend, eine vollauf verdiente Sühne ist. Im Uebrigen sucht Sophokles die aeschyleische Anlage zu bessern, indem er Aigisthos zufällig abwesend sein lässt, so dass Klytaimestra schutzlos ist; durch diese Anordnung lenkt er gleichzeitig Orestes, weil dieser noch an Aigisthos' Beseitigung zu denken hat, von düsteren Gewissenserwägungen ab. Hieraus entsprang freilich die unserem Geschmacke nicht zusagende letzte Scene, wo er Aigisthos in das Haus führt, um ihn an der Stelle des Mordes zu töten; Nicht bloss Racines Athalie, sondern auch die „Choephoren" haben eine analoge Situation glücklicher gewendet. Die einfache Handlung des letzteren Stückes ist von Sophokles mit

1) Die Maske der Antigone und Elektra war übrigens gleich (Dioskorides Anthol. Pal. 7, 37, 7 ff.)

2) Im Gegenteil ruft die falsche Todesbotschaft den Rest der Mutterliebe wach, ein feiner Zug, wovon Aeschylus nichts weiss.

einem gewissen Raffinement verwickelt worden; denn statt dass Elektra sofort durch ihren Bruder Trost empfängt, lässt er durch die falsche Botschaft nicht allein die Schuldigen, sondern auch die Schwester getäuscht werden und setzt dann ihrer wilden Verzweiflung Chrysothemis' frohe Hoffnung entgegen. Dieses Widerspiel führt Sophokles mit gewohnter Meisterschaft durch; da er nach der Sitte seiner Zeit die Hörer über den wahren Sachverhalt aufklären muss, führt der Prolog Orestes mit seinem alten Pädagogen ohne rechten Grund vor [1]), wiewohl die Exposition im einzelnen sorgfältig ausgeführt ist [2]); auch das Auftreten des Chors hat er nicht recht motiviert.

„Aias" [3]) hat eine äusserst einfache Handlung: Der im Waffenstreite besiegte Aias ermordet sich, als er aus seinem

1) U. v. Wilamowitz Hermes 18, 214.

2) Schol. prol. 1. 3. 32.

3) Im Altertum Αἴας μαστιγοφόρος (Argum., Athen. 7, 277 c. Clem. Alex. strom. 6, 740 P, 263 S. Zenob. cent. 4, 4. Schol. Vatic. Eurip. Alc. 897. Eustath. in Il. p. 757, 16. 1139, 61, auch in Handschriften, s. Dindorfs schol. in Soph. p. 406) wegen V. 110 und 242 zum Unterschiede von Αἴας Λοκρός genannt. — Joh. W. Süvern de S. Aiace flagellifero, Pr. v. Thorn 1800; A. F. Bernhardi über den Ajax des S., Pr. des Friedrichsg., Berlin 1813; Frdr. Osann über des S. Ajax, Berlin 1820; Jos. Heimbrod de Soph. Aiace, Pr. v. Gleiwitz 1825 u. Jahns. Archiv 6, 34 ff.; Immermann über den rasenden Ajax des S., Magdeburg 1826; G. Welcker Rhein. Mus. 3 (1829) S. 44 ff. 229 ff., mit Zusatz kleine Schriften 2, 264 ff.; L. Benloew de Sophoclis A., Göttingen 1839; Fr. Wüllner Ztsch. f. Philos. u. kathol. Theol. N. F. 3 (1842) S. 1 ff.; L. Döderlein Reden u. Aufsätze 1843; Chr. Vollbehr de Sophoclis Aiace, Pr. v. Plön 1848; Kramhals über den A. des S., Pr. v. Riga 1850; Franz Rothe über die Composition u. Idee des soph. Ajax, Pr. v. Eisleben 1859; Karl Weismann über S'. A., Pr. v. Fulda 1852; Frdr. Lübker Prolegomena zu S.' A., Pr. v. Parchim 1853 = gesamm. Schriften zur Philol. II (1868) S. 62 ff.; J. Seiz Darst. des Gedankenzusammenhangs in A. von S. V. 1—590, Pr. v. München 1856; Fr. S. Romeis de Aiacis Sophoclei compositione, Pr. v. Neuburg 1863; Kvicala Ztsch. f. öst. Gymn. 1870 S. 677 ff.; Wilh. Hukestein S. quam sententiam et qua arte in A. fabula persecutus sit, Pr. v. Recklinghausen 1876; Graul de Sophoclis A., Pr. v. Soest 1878; E. Lambin Ajax, Paris 1878. — Ueber den Charakter des Helden: Ed. Göbel Ztsch. f. österr. G. 1857 S. 181 ff.; H. Maschek der Char. des A. in dem gleichnamigen Drama des S., Pr. v. Wien 1873. — K. W. Piderit scenische Analyse des soph. Dramas A. Mast., Pr. v. Hersfeld, Cassel 1850; Felix Muche quaestt. de re scenica fabulae Sophocleae quae A. inscrib. I. Breslau 1879.

Wahnsinn erwacht. Aber was hat Sophokles daraus gemacht! Anfangs wird die geheimnisvolle Hinschlachtung allmälig und kunstreich aufgeklärt; auf diese Entdeckung hin will der stolze Held nicht mehr leben. Seine Getreuen mühen sich ihn abzuhalten, endlich meinen sie, durch zweideutige Rede getäuscht, es sei ihnen gelungen, und freuen sich der Ankunft des lange herbeigesehnten Teukros, da stürzt sie plötzlich ein Prophetenwort aus ihrem Jubel und wirklich gibt sich Aias nach einem ergreifenden Selbstgespräche den Tod; bei Sophokles wird dieser auf der Bühne vorgeführt, während Aeschylus zu einem Botenbericht gegriffen hatte (S. 191). Hiemit durfte ein athenischer Dichter nicht abschliessen, denn wie konnte Athen den zu seinen geehrtesten Heroen rechnen, den die Schutzgöttin des Landes selbst in Wahnsinn gestürzt und dem Odysseus nachgesetzt hatte [1])? Aus diesem Grunde erkannte der Letztere, nachdem zuvor Aias' Recht und Unrecht von Freund und Feind erörtert war, wider Erwarten die überlegene Tüchtigkeit des Helden neidlos an [2]). Indes ist der zweite Teil des Stückes mehr als ein gutpatriotisches Nachspiel. Einerseits begründet er die Eingangsscene, insofern nach den Schmähworten des Aias und seiner Gefährten Odysseus sich des göttlichen Schutzes würdig erweist; Sophokles scheint zu jener Idee durch einen edlen Vers seines Vorbildes Homer inspiriert worden zu sein [3]), weshalb er von der in der Tragödie herkömmlichen Charakteristik des Odysseus zur homerischen zurückkehrt. Dafür fällt der Schatten auf die zwei Atriden, ohne dass der Dichter feige neidische Intriganten zeichnet, wie Euripides an seiner Stelle gethan hätte. Endlich bangte jeder echte Grieche um die würdige Bestattung der Leiche; oder war etwa ein Motiv, aus dem ganze Tragödien („Antigone“ und die euripideischen „Schutzflehenden“) entwickelt wurden, zu jener Zeit für ein Nachspiel zu unbedeutend und matt [4])?

---

1) V. 118 ff. 758 ff. Der Dichter sucht durch feine Züge ein übermässiges Mitleid fernzuhalten (Schol. 112. 118. 766).

2) Seine Absicht deutet Sophokles V. 924 ὡς καὶ παρ' ἐχθροῖς ἄξιος θρήνου τυχεῖν an.

3) Οὐχ ὁσίη κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάασθαι (Odyss. χ 412). Auch der Schluss des „Tell“ ergänzt die moralische Beurteilung.

4) Schol. V. 1123 und Lobeck sprachen Tadel aus, entschiedener Bergk

An der Fabel des „Philoktet“[1]) versuchten die drei Meister der Tragödie wetteifernd ihre Kunst mit solchem Glück, dass der Rhetor Dion Chrysostomos, welcher in der LII. Rede die drei Stücke gegen einander abwägt[2]), keinem von ihnen den Preis zuzuerkennen wagt. Was den Entwurf des Ganzen betrifft, scheint doch Sophokles den Vorzug zu verdienen; er war allerdings diesmal in der günstigen Lage, zu Aeschylus' Auffassung auch die euripideische verwerten zu können. Es handelt sich darum, dass Philoktet, der einst auf Lemnos ausgesetzt worden war, mit dem Bogen des Herakles in das Schiffslager gebracht würde, eine Aufgabe, der nur die List des Laertiaden gewachsen war. Aeschylus nun nahm einfach an, Philoktet kenne Odysseus nach den verflossenen zehn Jahren nicht mehr, was Euripides, welcher aus dem Epos Diomedes (wir wissen nicht mehr, zu welchem Zweck) beifügte, durch Athenes-Hilfe glaubwürdiger machte. Die Ausführung beschränkte Aeschy-

(Ausg. XXXV); Osann a. O. S. 35 ff. u. Ad. Schöll nahmen eine Trilogie an. S. ausser den erwähnten Schriften Gruppe Ariadne S. 208 ff.; E. Reichard de interpolatione fabulae Sophocleae quae inscr. A., Diss. v. Jena 1880; J. van Leeuwen comm. de authentia et integritate Ajacis Sophoclei, Utrecht 1881; R. Ruby nonnulla de Ajacis Sophoclei integritate, Pr. v. Mährisch-Weisskirchen 1884.

1) Lessing Laokoon I. IV.; Herder kritische Wälder I. Kap. 2. 5; A. F. Bernhardi über den Ph. des S., Berlin 1811. [2]1825; Fr. W. Hasselbach über den Philoctetes des S., Stralsund 1818; Aug. Buttmann de Sophoclis Philocteta, Pr. v. Prenzlau 1839; K. Pause die Entwicklung im soph. Ph., Pr. v. Weimar 1839; E. Greverus Würdigung der Trag. Ph. des S., Pr. v. Oldenburg 1840; Heinr. Kolster über den Philoctet des S., Pr. v. Meldorf 1844; Konr. Schwenck über des S. Philoctetes, Pr. v. Frankfurt a. M. 1844; Frdr. Zimmermann über den Ph. des S. in ästhetischem Betrachte, Pr. v. Darmstadt 1847; F. A. Hekmeijer Philoctetae Sophoclis enarratio, Utrecht 1851; J. E. Rieder Abh. über den soph. Ph., Pr. v. Graz 1852; Aug. Geffers de deo ex mach. in Ph. Sophoclis interveniente, Pr. v. Gött. 1854; C. Lenormant du Ph. de S., Paris 1855; G. Rentsch über die versch. Auffassungen des soph. Ph. Pr. v. Detmold 1859; Heinr. Abeken die tragische Lösung im Ph. des S., Berlin 1860; Dav. Ernst Kurze de fabula Philoctetae I. Diss. v. Halle 1864; Ahlquist de fabula Sophoclea quae inscr. Ph., Diss. v. Upsala 1866; Gust. Wendt über den Ph. des S., Pr. v. Hanau 1866; R. Matthäi der Ph. des S., Pr. v. Stade 1874. — Karl Reichel über den Chor des soph. Ph., Pr. v. Laibach 1855.

2) Vgl. Gruppe Ariadne S. 418 ff.

lus auf die listige Erlangung des Bogens; Euripides kam es hingegen auf die Ueberredung des Helden an und so liess er scharf pointierend Odysseus mit einer Gesandtschaft der Troer streiten, worauf Philoktet aus freiem Willen, trotz der grossen Versprechungen der Feinde, sich wieder den Griechen zuwendet. Sophokles wählte hinsichtlich des ersten Punktes das Natürliche, indem er Odysseus das Unternehmen aus dem Hintergrunde leiten liess. Welcher Grieche nun konnte allein ohne Schuldbewusstsein vor Philoktet erscheinen? Kein anderer als der eben erst in den Krieg gezogene Sohn des Achilleus. Ihm allein wird der misstrauische Kranke vertrauen und auch den Bogen nicht vorenthalten. Damit wäre nach Aeschylus' äusserlicher Anschauung das Ziel erreicht, aber Sophokles prüft den sittlichen Gehalt des Vorganges strenger. Ziemte es dem jungen Helden einen hilflosen Mann zu betrügen? Neoptolemos' Gefühl des Rechten kann durch das staatskluge Raisonnement des Odysseus eine Zeit lang eingeschläfert werden, doch bricht es unaufhaltsam hervor, als Philoktets Leiden sein tiefstes Mitleid erweckt, und gibt den Erfolg der Intrigue grossmütig preis. Man erwartet nun, Philoktet werde, durch diese Ehrlichkeit gerührt, Neoptolemos freiwillig folgen. Allein jahrelanges Leiden und die Pein der trostlosen Einsamkeit haben nach Sophokles dem Kranken den Feindeshass zur zweiten Natur gemacht; mag dies auch psychologisch richtig sein, berührt doch die verstockte allem Zuspruch unzugängliche Starrheit peinlich. Herakles zerhaut als deus ex machina den Knoten. So hat das Stück einen fast pathologischen Zug, welchen Eindruck die realistische Schilderung der Krankheit verstärkt, zumal da sie einst auf der Bühne natürlich viel krasser als im Buche wirkte. Der Chor hingegen spricht unstreitig zu Gunsten unseres Dichters. Denn ein Chor von Lemniern hatte etwas befremdendes, weil er nach so vielen Jahren plötzlich kam, wie bei Aeschylus; Euripides machte die Sache, wenn er die Lemnier sich deswegen ausdrücklich entschuldigen liess, nur schlimmer. Wie natürlich war es dagegen, dass Neoptolemos mit seinen Schiffsleuten auftrat!

Sowohl mythisch als durch die drastische Darstellung schweren Leides steht das nach dem Chor „Trachinierinen“

betitelte Stück [1]) mit „Philoktet" in Verbindung; es ist von den sieben erhaltenen Dramen das schwächste, freilich immerhin ein Werk des Sophokles. Weder das Auftreten und das Benehmen des Chors noch die Euripides' Prologmanier nahe kommende Exposition [2]) bewähren Sophokles' gewohnte Kunst. Er spannt dieses Mal ein wenig durch das doppelsinnige Orakel, Herakles werde um diese Zeit das Ende seiner Mühen finden; überhaupt verbreiten allerlei zweideutige Prophezeiungen und Missverständnisse über das Drama eine beengende Schwüle, von welcher nicht einmal der Schluss befreit, denn Herakles nötigt seinem Sohn vor dem Tode noch das Versprechen ab, er werde Iole, die er als die Ursache von seiner Mutter Tod verabscheut, heiraten. Hier hat, wenn dies den Alten auch weniger als uns widerstrebte, die Poesie der festen Ueberlieferung ein Zugeständnis machen müssen; denn jeder Dorier leitete die Fürsten seines Stammes von Hyllos und Iole ab. Im allgemeinen hätte der Stoff, schon wegen des treibenden Motives, Deianeiras Eifersucht, für Euripides' Eigenart besser gepasst.

Nicht bloss zu Lebzeiten war Sophokles ein Liebling des athenischen Volkes, welches seinen Dramen oftmals den ersten Preis zusprach [3]) und kein einziges verwarf, sondern auch nach

---

1) A. W. Schlegel zweifelte die Echtheit an; nach Al. Capellmann Allg. Schulztg. 1832 II Nr. 111 S. 901 und Bernhardy Grundriss II S. 818 nicht vollendet; eine Jugendarbeit nach L. Dissen kleine Schriften S. 342; überarbeitet nach G. Hermann (vgl. Val. Reymann quae de duplici fabularum quarundam Graecarum recensione memoriae prodita sunt, Pr. v. Marienwerder 1840). S. auch W. Hamacher de Tr. Sophoclis, Berlin 1831; Ant. Bronikowski animadv. in Tr. Sophocleam I. Breslau 1842; C. H. Thielemann über die Tr. des S., Pr. v. Merseburg 1843; C. H. Volckmar de S. Tr. I. Pr. v. Ilfeld, Nordhausen 1839 u. de aetate Tr. S. conjectura, Philol. 6 (1851) S. 359f.; Ludw. Oxé de Sophoclis Tr., Pr. v. Kreuznach 1851; Fr. W. Schneidewin über die Tr. des S., Gött. 1854 (Abhandl. der Gött. Ges. der Wiss. VI); Franz Rothe de Sophoclis Trachiniarum argumento, Pr. v. Eisleben 1862; Mart. Stier über die Tr. des S., Pr. von Neu-Ruppin 1876; R. Schreiner zur Würdigung der Trachiniai des S. I. Pr. v. Znaim, Wien 1886.

2) Mor. Axt comm. crit. qua Tr. Soph. prologum subditicium esse demonstratur, Cliviae 1830.

3) Nach der Siegerliste (S. 129) 20 mal, nach Diodor. 13, 103, 4 achtzehnmal.

seinem Tode wurden sie oft wiederholt [1]). Die Mehrzahl fand, wenn sie zwischen den drei Tragikern abwog, in Sophokles das Ideal des Tragikers [2]) oder, wie manche sich zierlicher ausdrückten, den Homer der Tragödie [3]). Bei Lykophron und anderen Dichtern der alexandrinischen Zeit nimmt man zahlreiche Spuren ihres Interesses für den grossen Tragiker wahr. Ueber die gelehrten Arbeiten derselben Periode sind wir ungenügend unterrichtet. Ob Praxiphanes, ein Schüler Theophrasts, einen Kommentar oder nicht vielmehr Aporien schrieb [4]), bleibt zweifelhaft. Philochoros handelte ausführlich von den Stoffen der sophokleischen Dramen, weil er für seine Atthis vieles daraus ziehen konnte [5]). Was hingegen die eigentlichen Grammatiker betrifft, findet man nur verschiedene Bemerkungen Aristarchs angeführt [6]). Auf Grund der älteren Kommentare [7]) veranstaltete Didymos eine erklärende Ausgabe mit kritischen Zeichen [8]). Unsere Scholien beruhen jedoch nicht unmittelbar auf ihm, sondern auf Kommentaren der Kaiserzeit, z. B. des Pios [9]) und des unter Theodosius lebenden Horapollon [10]), dem die Professur in der Reichshauptstadt

---

1) Z. B. Dem. 19, 246. Schol. Soph. Ai. 564.

2) Xenoph. mem. 1, 4, 3. Menedemos bei Diog. Laert. 2, 113. Dioskorides Anthol. Pal. 7, 37. Anthol. Pal. 6, 145, 2. Vita Aeschyli Z. 86 ff. W. Vita Sophoclis. Τραγικὸς κατ' ἐξοχήν Anon. progymn. c. 3 (Walz, rhetor. I 602).

3) Polemon bei Diogen. 4, 20 und Suidas u. Ὅμηρος, vgl. Aristot. poet. 3. Vita 20 mit Note. Papyrus Rainer bei Gomperz Anz. der Wiener Akad. 1886, 10. Febr.

4) Schol. OC. 900, vgl. Preller de Praxiphane Peripat., ind. l. Dorpat 1842 p. 25.

5) Suidas u. Φιλόχορος: περὶ τῶν Σοφοκλέους μύθων βιβλία ε.

6) Mehrfach in den Scholien, ausserdem Harpocr. u. ἑρμηστής und Hesych. u. Λυκοκτόνου θεοῦ; M. Schmidt Didymi frg. p. 262.

7) Οἱ ὑπομνηματισταί citiert Didymos bei Schol. Antig. 45, s. M. Schmidt a. p. 261.

8) Schol. OC. 239; vgl. Schmidt Didym. fragm. p. 241 f. 272 f. Lehrs Jahrbb. f. Phil. 7 (1828) S. 141 ff., der wie Gust. Wolff Didymos für die Hauptquelle unserer Scholien hält, wogegen die Citierweise spricht.

9) Mor. Schmidt a. O. p. 273 f. 354.

10) Suidas s. v. (Dieser könnte z. B. die Bemerkung über Alexandrien Schol. Ai. 135 geschrieben haben). Zu Ant. 523. 1326. El. 448 wird wie in den Aristophanesscholien τὸ ὑπόμνημα anonym citiert. Dass Epaphrodeitos kein sophokleisches Glossar schrieb, weisen O. Jahn Jahrbb. f. Phil. 67, 509 u. Mor. Schmidt Didymi fragm. p. 29 not. nach.

gewiss eine autoritative Stellung verlieh; eine Hypothesis des „Oedipus auf Kolonos" trägt den Namen des Salustios. Die Römer der klassischen Zeit schlossen sich natürlich dem Urteile ihrer griechischen Lehrer an [1]) und bearbeiteten viele Stücke, wovon leider nur Senecas Verballhornung des „König Oedipus" erhalten ist [2]). Vielleicht steht seine „Phaedra" zur sophokleischen in einem ähnlichen Verhältnisse [3]).

Gegen die allgemeine Bewunderung erhoben die Rhetoren Einspruch. Nicht als ob sie Sophokles gering geschätzt hätten, aber, auf ein ästhetisches Urteil verzichtend, gaben sie für ihre Studien Euripides, weil der angehende Redner daraus mehr lernen könne, den Vorzug [4]), Dieses Urteil verhinderte zwar nicht, dass Sophokles, wie zahlreiche Anspielungen und Imitationen beweisen, von den Männern der Feder viel gelesen wurde [5]), doch untergrub es sein Ansehen, so dass selbst Plutarch in seiner Bewunderung unsicher ward [6]). Die Byzantiner ehrten Sophokles sehr [7]), obgleich nicht so wie Euripides; darum erhielten sie bloss sieben Dramen von ihm und selbst von dieser geringen Zahl genügten den meisten drei, nämlich König Oedipus, Elektra und Aias [8]), infolge wovon es bloss für diese Stücke drei verschiedene Handschriften der alten

1) Cicero orator 1, 4. fin. 5, 1, 3. Verg. ecl. 8, 10. Ovid. amor. 1, 15, 15. Plin. nat. hist. 37, 40. Martial. 3, 20, 7. 50, 30, 1. Juvenalis 6, 636. Statilius Flaccus Anthol. Pal. 9, 98.

2) J. Köhler Senecae trag., quae Oedipus inscr., cum Soph. O. R. comparata, Neuss 1865; W. Braun Rhein. Mus. 22, 245 ff.

3) C. W. Swahn de Hippolyti Euripideae fabula I. Stockholm 1857.

4) Daher der S. 282, 1 erwähnte Tadel des sophokleischen Stils!

5) Vgl. z. B. Joh. Malchin de Choricii Gazaei veterum Graec. script. studiis, Kiel 1884 S. 45 f.; Nauck zu OR. 786, 795 u. ö.

6) S. de aud. poet. 7 p. 45 b gegen glor. Athen. 348 d; vielleicht fällt die sonderbare Schrift eines Alexandriners Philostratos „über Sophokles' Plagiate" (περὶ τῆς Σοφοκλέους κλοπῆς, Porphyrios bei Euseb. praep. evang. 10, 3, 8) in diese Zeit.

7) Als Muster für Jamben empfohlen von Joseph Rhakendytes, Walz III p. 562, 13; sogar in der vulgärgriechischen Ῥιμάδα πρὸς Βελισάριον V. 537 ff. wird er citiert.

8) Schon in der Blumenlese des Stobäus treten diese drei Tragödien hervor, während Dioskorides (Anthol. Pal. 7, 37) „Antigone" und „Elektra", Statilius Flaccus (Anthol. Pal. 9, 98) die beiden „Oedipus", „Elektra" und „Thyestes" hervorgehoben hatte.

Scholien (Laurentianus von zweiter Hand, Florentinus Γ (γ) und das zwischen beiden stehende Exemplar, welches Suidas in seinem Lexikon benützte [1]), gibt, während im übrigen der Laurentianus die einzige reine Quelle ist; andere Codices, wie der Parisinus A, enthalten Excerpte des alten Kommentars [2]). Was die Byzantiner selbst, vor allem Tzetzes [3]), Thomas Magistros [4]) Emanuel Moschopulos und Demetrios Triklinios, der seinem Kommentar eine Einleitung in die sophokleische Metrik und Rhetorik vorausschickte [5]), über die drei Schulstücke gearbeitet haben, besitzt nur für die Geschichte der Philologie Interesse. Die alten Scholien wurden schon von Janus Lascaris (commentarius in Sophoclem, Rom 1518) bekannt gemacht. In der Juntina (Florenz 1522), und den Ausgaben von Turnebus, Johnson (Glasgow 1745) und Brunck (1786) drängen sich die jüngeren Noten ein. Elmsley kehrte in der Sonderausgabe (Oxford 1825. Lpg. 1826 [6]) zum Laurentianus zurück; eine Ergänzung dieser Ausgabe lieferte W. Dindorf im zweiten Bande der Oxforder Ausgabe (1852). Die notwendige Neubearbeitung der Laurentianischen Scholien ist von Petros N. Pappageorgios angekündigt [7]). Massvoll benützt, können sie der Kritik des Textes nicht unbedeutenden Nutzen bringen [8]).

---

1) W. Kausch de Sophoclis fabularum apud Suidam reliquiis, Halle 1883 p. 34 ff.; P. Jahn quaestt. de scholiis Laurentianis in Sophoclem I. Diss. v. Berlin 1884.

2) L. Lange de codice scholiorum Soph. Lobkowiciano spec. IV. Giessen 1866—69. Ueber zwei im 14. Jahrhundert geschriebene Handschriften eines makedonischen und eines lesbischen Klosters Papadopulos-Kerameus Ἑλλ. Συλλ. ΙΖ′ ἀρχ. παρ. p. 43 und Μαυρογορδάτ. βιβλιοθ. p. 124.

3) W. Dindorf scholia p. 37. 46.

4) W. Dindorf scholia p. 404 ff. aus einer Dresdner Handschrift.

5) Dindorf a. O. p. XIX ff. 383 ff., περὶ μέτρων οἷς ἐχρήσατο Σοφοκλῆς und περὶ σχημάτων in der Ausgabe von Turnebus. Die Ausgaben enthalten zahlreiche anonyme Inhaltsangaben, denen beizufügen sind: Distichen zum „Oedipus auf Kolonos“ (Thiersch Acta philol. Monac. I p. 322 und Nic. Piccolos supplement à l'anthologie grecque, Paris 1853 p. 212 ff.) und unedierte Jamben zum „Philoktet“ (Piccolos a. O. p. 219 f.).

6) Die Scholien zu „König Oedipus“ wurden separat nachgeliefert.

7) Nachträge zur Kollation des Laurentianus: Dindorf scholia p. 31 ff., Wolff Ztsch. f. Altertumsw. 1855 S. 65 ff.; Jahn in der Ausgabe der Elektra, Pappageorg kritische u. palaiograph. Beitr. zu den alten Sophoklesscholien, Lpg. 1881 u. Jahrbb. f. Phil. Suppl. 13, 403 ff.

8) Ed. Wunder de scholiorum in Soph. tragg. auctoritate I. Pr. v.

Unter den Handschriften des Textes geniesst der berühmte codex Laurentianus, welcher auch den Aeschylus enthält (S. 267) das grösste Ansehen [1]). Man könnte ihn für den Archetypus der übrigen Handschriften höchstens in der Form, welche ihm der Schreiber der Scholien gab, ausgeben, da dieser nicht allein vieles aus einer ähnlichen Handschrift korrigierte, [2]) sondern zugleich fünf von dem ersten Schreiber übersehene Verse nachtrug; die durch spätere Korrekturen undeutlich gewordenen Stellen führt eine derselben Bibliothek angehörige Kopie (plut. 31,2) in der ursprünglichen Gestalt vor. Indes kann eine Pariser Handschrift (A, 2712) aus dem zwölften Jahrhundert keineswegs entbehrt werden, sondern verdient an nicht wenigen Stellen den Vorzug [3]), während der für die Scholien wichtigen Handschrift Γ schwerlich eine gleichberechtigte Stellung zugewiesen werden darf [4]). Ausserdem enthalten die minderwertigen Handschriften hin und wieder noch das Richtige [5]). Die Re-

---

Grimma 1838; Gust. G. Wolff de Soph. scholiorum Laurent. variis lectionibus, Diss. v. Lpg. 1842, vollständig 1843; Otto Pauli de scholiorum Laurent. ad Sophoclis verba restituenda usu, Gött. 1865 u. quaestt. critt. de scholiorum Laur. usu, Pr. v. Soest 1880; Chr. Heimreich krit. Beiträge zur Würdigung der alten Sophoklesscholien, Pr. v. Ploen 1884; bestritten von Dindorf ed. Ox. III p. XIV f. u. Pappageorg a. O. S. 24 ff.

1) Jahns „Elektra" enthält das Facsimile einer Seite; die Society for promotion of Hellenic studies bereitet eine photographische Reproduktion vor. Die verschiedenen Arten von Verderbnissen rubriciert Karl Stürenburg quaestiones Sophocleae, Berlin 1864.

2) Nauck Jahrbb. f. Philol. 1862 S. 179; L. Schumacher quaestt. Sophocl. spec. I. Jena 1868 p. 68. Auch die von Suidas benützte Handschrift steht dem L nahe (Schneidewin Jahrbb. f. Phil. 67, 497; Kausch a. O.).

3) Die neueste Kollation steht in Schuberts Ausgabe (für „Aias" und „Antigone" müssen vorläufig noch H. Lipsius appendicis Sophoclei supplementum, Pr. des Nicolaig. Lpg. 1867 und Dindorf ed. Oxon. Bd. III. praef. eintreten). Den Parisinus würdigen H. Lipsius de Sophoclis emendandi praesidiis, Pr. der Fürstenschule in Meissen, Lpg. 1860; J. Kvicala Ztsch. f. österr. Gymn. 1866 S. 21 ff., A. Nauck Jahrbb. f. Phil. 85, 166 ff., wogegen Reisig Oedip. Colon. p. IX f., Cobet de arte interpretandi, Leiden 1847 p. 105 und W. Dindorf die Alleinherrschaft des Laurentianus vertreten; s. auch Campbell Journal of philology 5, 125 ff. Rud. Schneider Jahrbb. f. Phil. 115, 441 ff.

4) Ant. Seyffert quaestt. crit. de codicibus Sophoclis recte aestimandis, Halle 1863.

5) Z. B. σαίνει OC. 320 in Paris. B. — Victoriana: Acta philol. Monac.

cension, welche Demetrius Triklinios um 1390 nach willkürlichen metrischen Grundsätzen veranstaltete[1]), hat nur Unheil gestiftet.

Denn wiewohl die editio princeps, eine Venediger Aldina von 1502, von welcher die Juntaausgaben von 1522 und 1547 abhängen, nach nicht schlechten Handschriften gemacht ist, lenkte Adrianus Turnebus die Sophokleskritik durch Veröffentlichung der Trikliniosrecension (Paris 1553) in eine verfehlte Bahn, weil Henricus Stephanus diesen Text für seine gefällige mit dem von Joachim Camerarius in Basel 1556 veröffentlichten Kommentar bereicherte Ausgabe (1568) benützte; im besonderen blieb der von Guilelmus Canterus (Antwerpen 1579) festgestellte Text bis in das vorletzte Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts massgebend. Es mag dies damit, dass der Dichter mehr bewundert als gelesen wurde, zusammenhängen; freilich besass er allezeit einen kleinen Kreis ausgezeichneter Verehrer: Die beiden Scaliger übersetzten nämlich „König Oedipus" und „Aias" (Antwerpen 1600), Racine konnte vieles auswendig, Lessing versuchte den griechischen Dichter nachzuahmen[2]) und Alfieri bearbeitete den „Philoktet". Erst Philipp Brunck brach in der berühmten Strassburger Ausgabe von 1786, deren zwei Quartbände Text, Uebersetzung, Anmerkungen, Fragmente und Wörterbuch enthielten, mit dem Trikliniostexte[3]). An diese durch unnötige Aenderungen entstellte Arbeit knüpften Musgrave (Oxford 1800, 2 Bde. dazu 1801 Scholien), Fr. Heinr. Bothe (Lpg. 1806, 2 Bde. und poetae scenici III. IV. 1827—28) und G. A. Erfurdt (Lpg. 1802—11, Oed. Kol. 1825 von Heller und Döderlein) an. Des letzteren kleinere Ausgabe revidierte G. Hermann in zierlichen Bändchen (Lpg. 1817 ff.). Epoche macht in der Kritik Peter Elmsley (Oxford 1826, 2 Bde. und Lpg. 1827, 8 Bde.) durch Heranziehung des Codex Laurentianus. W. Dindorf sammelte trotz seiner Voreingenommenheit für diesen Codex einen apparatus criticus, dazu die Scholien in der Oxforder Ausgabe (1835—36, 3 Bde.). Mit kurzen kritischen Noten sind

---

I 321 ff.; über eine Handschrift von Alexandrien: Tischendorf anecdota sacra et profana p. ²225 f.

1) In der Pariser Handschrift Nr. 2711 enthalten.

2) „Philotas" und Entwürfe (Lachmann II S. 515. XI S. 390).

3) 2. Ausgabe 1786—89 in 4 Oktavbdn., 3. A. 1788 in 3 Oktavbdn.

Dindorfs spätere Bearbeitungen (Oxford [3]1860, in poetae scenici ed. V. Lpg. 1869),[1]) die von Th. Bergk (Lpg. 1858), Nauck (Berlin 1867) und Friedr. Schubert (Lpg. 1883 ff.) ausgestattet. Kritische meist mit Scholien versehene Ausgaben einzelner Stücke bearbeiteten O. Jahn (Elektra, 3. Auflage Bonn 1882 von Michaelis), M. Schmidt (Antigone, Jena 1880), Subkoff (Trachinierinnen, Moskau 1879) und R. C. Jebb (Oedipus tyrannus, Cambridge 1884, Oed. Col. 1886). Die Verseinteilung weicht in den Ausgaben erheblich ab, weshalb W. Brambach [2]) auf die Handschriften zurückging. In der modernen Divinationskritik herrschen zwei Richtungen: Die eine von Nauck und O. Hense (Studien zu Sophokles, Lpg. 1880) geführt, betrachtet nicht nur die Handschriften als sehr fehlerhaft, sondern glaubt den Wortlaut des Originals herstellen zu können, während die andere den ganzen Sophokles von einer Menge kleinerer und grösserer Interpolationen durchzogen [3]) und durch Umstellungen verwirrt sieht; sie ist von W. Dindorf in Fluss gebracht worden [4]).

Die Erklärung machte nach jenen älteren Ausgaben durch Ed. Wunders lateinischen Kommentar (Gotha 1831 ff., jetzt von Wecklein für Teubners Verlag neu bearbeitet) einen erheblichen Fortschritt. Die Ausgaben von I. A. Hartung (Lpg. 1850–51, 8 Bde. mit Uebersetzung), Schneidewin-Nauck (Berlin 1849 ff. u. ö.), Gust. Wolff-Bellermann (Lpg. 1858 ff. u. ö.), C. Schmelzer (1885 ff.), Wecklein (München 1874 ff.), Eduard Tournier (Paris 1868, [3]1886), Campbell und S. Abbott (London 1886, 2 Bände.) haben jede ihre eigenartigen Vorzüge. Unter den Bearbeitungen einzelner Stücke ragt Chr. August Lobecks

1) Die Leipziger Textausgabe wurde 1885 von S. Mekler revidiert.

2) Metrische Studien zu Sophokles, Lpg. 1869.

3) L. G. van Deventer de interpolationibus quibusdam in Soph. tragoediis, Leiden 1851; Karl Stürmburg quaestiones Soph., Berlin 1864 p. 48 ff. (zu Gunsten der Responsion); Bonif. Lazarewicz de versibus spuriis ap. Soph., Berlin 1856; Alb. Zippmann atheteseon Sophoclearum spec., Bonn 1864; Edm. Reinhard de interpolatione fabulae Sophocleae quae inscr. Aias, Bremen 1880.

4) R. Morstadt Beiträge zur Exeg. u. Kritik d. soph. Aias, Schaffhausen 1883 u. do. d. soph. Tragödien El., Aias u. Ant., Schaffh. 1864; Gottl. Elsperger Beitrag zur Erkl. der El. des S., Pr. v. Ansbach 1867; R. Mollweida symbola Sophoclea, Lpg. 1869.

Aias (Berlin 1809. [3]1866) durch Gelehrsamkeit hervor; ausserdem sind zu nennen: Antigone von Wex, Lpg. 1831, 2 Bde. Böckh, 2. Aufl. Lpg, 1885; A. Jacob, Berlin 1849; Semitelos, Athen 1886; Elektra v. R. C. Jebb, London 1882; Oedipus Tyr. von Fr. Brandscheid, Wiesbaden 1882 und Jebb (s. o.); Oedipus auf Kol. von Karl Reisig, Jena 1820, P. Elmsley, Lpg. 1824 und Jebb (s. o.); Philoktet von M. Seyffert, Berlin 1867.

Ein wertvolles Hilfsmittel der Sophoklesphilologie ist das Lexicon Sophocleum von Friedr. Ellendt (Berlin 1834 f.), neu bearbeitet von Herm. Genthe (1867—72). Letzterer veröffentlichte als Supplement einen brauchbaren Index commentationum Sophoclearum ab a. 1836 editarum triplex (1874), aus welchem unsere Literaturangaben zu ergänzen sind.

IX. Kapitel.

Euripides.

Biographien; Lebensumstände; Charakter und Denkungsweise; dichterische Eigenart; Zahl und Entstehungszeit der Dramen; Rhesos; die übrigen Tragödien in alphabetischer Ordnung; das Verlorene. Fortleben der Dramen; Scholien, Handschriften und Ausgaben.

Ueber das Leben des Dichters schrieb im Altertum (vgl. Felix Brüll de fontibus vitae Euripidis, Diss. v. Münster 1877) zuerst Philochoros (Suidas s. v., nach Nauck Eurip. I p. X A. 1 in dem Werke περὶ τραγῳδιῶν); Sabirius (?) Pollio fälschte Briefe des Euripides (nach Apollonides ὁ Κηφεύς in der Vita Arati I Z. 130 West.); es sind deren fünf, von Bentley dissertation upon the epistles of Euripides (in Wagners Ausgabe p. 554 ff.) richtig gewürdigt, überliefert. Mehrere Handschriften enthalten verschiedene biographische Excerpte, welche Ritter Didymos, dagegen M. Schmidt Didymi fragm. p. 275 Anm. Alexandros von Kotyaion zuschreibt (aus einem Ambrosianus bei Elmsley ad Eurip. Bacchas p. 192; Vindobonensis in Zimmermanns Schulztg. 1828 II Nr. 2; Havniensis in Friedemann u. Seebodes Miscellanea critica 1822 I p. 394 ff.; Parisinus: Journal des savans 1832 p. 240 ff.; diese sind in Westermanns Βιογράφοι p. 133 ff. und Dindorfs Scholienausgabe I p. 1 ff. gesammelt. Welcker verglich eine athenische Handschrift, Rhein. Mus. 3, 468 und Kirchhoff zog noch einen Vaticanus bei. Ich citiere nach Naucks Recension, in seiner Ausgabe I p. V ff.). Solche Excerpte überarbeitete Thomas Magistros vor seiner Erklärung der Hekabe. Manche Abschreiber kopierten den Artikel des Suidas, welchem Aldus in seiner Ausgabe willkürlich den Namen des Manuel Moschopulos voraussetzte. Ausserdem widmete Gellius ein Kapitel seiner noctes Atticae (XV 20) den Lebensumständen des Dichters.

Die alte Ueberlieferung stellten sowohl andere Herausgeber als besonders Nauck einleitungsweise zusammen. Vgl. O. Ribbeck Euripides und seine Zeit, ein Vortrag, Pr. von Bern 1860.

Euripides'[1]) Geburt fiel in stürmische Zeiten; er kam 480 auf der Insel Salamis, wohin die Athener ihre Familien vor den Persern in Sicherheit gebracht hatten, zur Welt[2]) und zwar angeblich gerade am Tage der welthistorischen Seeschlacht[3]). Die Eltern des Dichters waren von guter Familie, weshalb der junge Euripides bei einem uralten Apollofeste seines Gaues Phlya unter den vornehmen Knaben das Ehrenamt des Mundschenken versah und in einem anderen Apollokulte das Feuer trug[4]), allein sie scheinen in den Vermögensverhältnissen heruntergekommen zu sein; denn der Vater Mnesarchides oder Mnesarchos trieb Handel[5]) und die Mutter Kleito soll ebenfalls ihren Gemüsegarten verwertet haben, was die Komiker ihm vorzuhalten nicht müde wurden[6]). Der Dichter befand sich, ohne arm zu sein, nicht in sehr günsiger Lage und die Klage, dass Armut und Gelehrsamkeit beisammen seien, ist gewiss aus seiner eigenen Brust gekommen[7]); es sei gleich bemerkt, dass auch Euripides' Söhne ihr Brod verdienen mussten: Mne-

---

1) Der Name wurde später auch Εὐρειπίδης (CIG. 6051. 6052. Demetrios περὶ ποιημάτων Volum. Herc. ed. Oxon. I p. 115) oder Εὐριππίδης (CIG. I 213. Ephem. archaiolog. 3396) geschrieben.

2) V. 2 ff., daher Σαλαμείνιος CIG. 6052.

3) Timaios bei Plutarch. symp. 8, 1, 1 u. A. Einzig die parische Chronik Z. 65 setzt die Geburt des Dichters schon Ol. 73, 4 (485) und zwar einem Synchronismus zu Liebe, weil Aeschylus damals den ersten Sieg gewann; die Angaben des Philochoros und Eratosthenes (V. 34) stimmen zu 480.

4) Philochoros bei Suidas u. Thomas Mag. Z. 3 ff., Theophrastos bei Athen. 10, 424 ef. V. 17 f.; über den Demos auch Harpocr. u. Suid. u. Φλυεία, entstellt zu Φλιάσιος Mich. Psellos, Sathas μεσαιων. βιβλ. V. 538). Unglaubwürdig Aristoph. Ran. 947. Nikol. Dam. bei Stob. flor. 44, 41 p. 187, 17 aus einem Komiker (vermittelnd Suid.).

5) Mnesarchides: CIG. 6052. Orakel bei Euseb. praep. ev. 5, 33, 1 (aus Oinomaos). V. 1 u. 111 cod. B. Suid.; Mnesarchos (mit der Variante Mnestarchos, s. Dindorfs Scholia I p. 1 A. 2); CIG. 6051. Schol. Aristoph. Thesm. 1. 910. V. 1 A u. athen. Handschr. (Thom.). Suid.; die Komiker machten einen Krämer daraus (V. 1).

6) Kleito V. 2 (Κλυτώ A). Suid.; nach Valer. Max. 3, 4 ext. 2 war der Name der Mutter unbekannt. Λαχανοπωλήτρια Aristoph. Thesm. 387, vgl. 456. Ach. 478. Eq. 19. Ran. 840; Theopompos bei Gell. §. 1. Komiker bei Suid. u. σκάνδιξ; Philochoros erhob Einspruch (Suidas).

7) Er hatte eine Klage wegen ἀντίδοσις zu bestehen (Aristot. rhet. 3, 15 p. 1416 a 30); fr. 642, 3, s. auch Dikaiarchos bei Plutarch. de EI Delph. 384 d.

sarchides als Kaufmann und Mnesilochos als Schauspieler[1]). Weil dem Vater geweissagt war, dass sein Sohn Siegeskränze davontragen werde, liess er ihn in der Athletik ausbilden und wirklich gewann er in Eleusis und beim Theseusfeste Preise[2]).

Spätere Aeusserungen des Dichters lassen ahnen, dass er nur mit Widerwillen den Wünschen seines Vaters entsprochen hatte; als nun der Philosoph Anaxagoras nach Athen kam, vermochte nichts mehr Euripides in den Gymnasien länger zu halten. Unter den jungen Athenern, welche voll Bildungsdrang dem grossen Gelehrten nahe traten, befand sich Euripides[3]). Die damals empfangenen Eindrücke treu bewahrend, sammelte er eine philosophische Bibliothek[4]), drang in die Rätselworte des Herakleitos ein[5]) und suchte den Umgang aller bedeutenden Philosophen, namentlich des Protagoras, Prodikos[6]) und Sokrates, welchem man ein lebhaftes Interesse an Euripides' Dichtungen, sogar thätige Mitwirkung zuschrieb.[7])

Dennoch war der Dichter für die reine Philosophie weder so beanlagt noch so begeistert, dass er sie zum ausschliesslichen Lebensberuf hätte erwählen wollen, zumal da die Glanzzeit des Sophistentums noch nicht angebrochen war. Eine neue Wandlung dieses mannigfaltigen Geistes wird durch die trockene

1) V. 27 ff. (gekürzt Suid.).

2) Orakel bei Oinomaos (S. 311, 5). Gell. §. 2. 3. V. 5 ff.; der Maler Euripides (V. 16 f. 113. Suid.) dürfte ein anderer gewesen sein.

3) Aristophanes bei Gell. 15, 20, 8 (aus Alex. Aetol., s. Nauck p. IX u. Sp.); Valckenaer diatribe in Eur. perditorum dramatum reliquias p. 34—37; E. Köhler die Philosophie des Eur. I. Anax. u. E., Pr. v. Bückeburg 1873.

4) Athen. 1, 3a; vgl. Aristoph. Ran. 1409. 943.

5) Fr. Lommer in quantum Eur. Heracliti rationem auctoritatemque susceperit, Pr. v. Metten 1879.

6) Protagoras: Diogen. 9, 54. V. 10. Vgl. Philochoros bei Diog. 9, 55; Prodikos: Gell. § 4. V. 10. Suid.

7) Komikerstellen bei Diogen. 2, 18 u. V. 11 ff.; Aelian. v. h. 2, 13 p. 23, 29 ff. V. 10. Vgl. Cic. Tusc. 4, 29, 63. Er soll gar im „Palamedes" auf Sokrates' Tod angespielt (Diogen. 2, 44, welche Meinung schon Philochoros zurückgewiesen zu haben scheint) und Plato nach Aegypten begleitet haben (Diogen. 3, 6)! Schüler des Sokrates Gell. § 4. Suid., ebenso wird Archelaos aus einem Mitschüler (Euseb. praep. ev. 10, 14, 8) sein Lehrer (V. 114. οἱ δὲ Suidas u. 'Αρχέλαος). Anders klingt die Anekdote Diogen. 2, 33. Vgl. U. v. Wilamowitz Zukunftsphilologie I S. 26.

Notiz, dass der Dichter 455 (Ol. 81,1), also im sechsundzwanzigsten Jahre stehend, das erste Mal sein Glück auf der Bühne versuchte, angekündigt [1]). Durch den Misserfolg ungeschreckt, setzte Euripides seinen Weg energisch fort, obgleich Athen erst 442 (Ol. 84,3), als er dem vierzigsten Jahre nicht mehr fern war, ihn krönte [2]).

Ueber das Leben des viel geschmähten Tragikers wissen wir gerade aus der Zeit seines poetischen Wirkens nichts als eine Klatschgeschichte. Choirine, die angebliche Frau des Dichters [3]), brachte man mit dem in seinem Hause lebenden Musiker Kephisophon, der sein Mitarbeiter hiess [4]), in Verbindung. Aber obgleich die Fabeln darüber, über eine zweite Frau Namens Melito und seine Bigamie, sowie den Schwiegervater Mnesilochos, von dem nur feststeht, dass man ihn ebenfalls an Euripides' Tragödien beteiligt glaubte [5]), nicht vollkommen zu entwirren sind, genügt auf jeden Fall ein Vers seines grimmigsten Hassers, des Aristophanes, zum Beweise, dass Euripides bis zum Tode im Kreise seiner Familie und mit Kephisophon innig befreundet lebte [6]).

Eine so gesicherte Stellung, wie sie Sophokles inne hatte, konnte Euripides trotz aller Bemühungen nicht erringen; darum

---

1) Ol. 81, 1 V. 30 f. 121 f.; 26 Jahre alt V. 21, 25 Jahre Thom. 21 (unrichtig 18 Jahre Gell. § 4, weshalb Eusebios ihn wahrscheinlich Ol. 78, 1 zum ersten Male nennt); nach Suid. war er 42 Jahre lang für die Bühne thätig.

2) Marm. Par. Z. 75; daher setzt ihn Eusebios das zweite Mal Ol. 84, 2. Im Jahre 449 diente Euripides wahrscheinlich auf Cypern, denn nach Bacch. 406 (vgl. Löher Cypern S. 258, s. U. v. Wilamowitz Kydathen S. 77) dürfte er Paphos gesehen haben.

3) V. 27. Suidas. Schol. Aristoph. Thesm. 1 (Χοιρίλη V. 67. Suid. v. l.); nach U. v. Wilamowitz anal. Eurip. p. 149 adn. Spottname; mir scheint, dass den Anlass Aristoph. Thesm. 289 gab, wo der vermeintliche Mnesilochos sagt: τὴν θυγατέρα χοῖρον ἀνδρός μοι τυχεῖν πλουτοῦντος.

4) Aristoph. Ran. 944. 1452 f. Er kann seinem Namen nach kein Sklave gewesen sein, wie Schol. Ran. 971 (975) u. V. 90 meinten, weil sie den in den Acharnern V. 395 ff. auftretenden Pförtner des Euripides für Kephisophon hielten. Nachrede: V. 67 ff. Ist ὃν καὶ συνεῖναι τῇ γυναικὶ αὐτοῦ κωμῳδοῦσι Schol. Arist. Ran. 971 (975) wörtlich zu nehmen?

5) Melito: V. 26 (vgl. 74 f. und Suid.); Bigamie: Gell. § 6; Mnesilochos: Schwiegervater Suid. (und Handschriften der Thesmophoriazusen), Mitarbeiter: Telekleides V. 13.

6) Ran. 1408 αὐτός, τὰ παιδί', ἡ γυνή, Κηφισοφῶν.

haftete er auch nicht so an der Heimat, sondern verliess gleich Aeschylus hochbejahrt, frühestens im Sommer 408, nachdem er an den Dionysien eine Tetralogie aufgeführt hatte, Athen [1]), das er nicht wiedersehen sollte, um sich zunächst nach der thessalischen Stadt Magnesia zu begeben, wo er möglicherweise von seinem Vater her Verbindungen hatte. Obgleich die Bürgerschaft den berühmten Mann durch hohe Privilegien an sich zu fesseln suchte [2]), folgte er bald einer Einladung des makedonischen Königs Archelaos; hier wurde er, ungeachtet dass er sich nicht zur Rolle des Schmeichlers herabliess, mit den grössten Geschenken und Ehren überhäuft, wofür er poetischen Dank in dem Drama „Archelaos" (zu Ehren des gleichnamigen Ahnherrn) abstattete [3]).

Die Athener sollten nicht einmal die sterblichen Ueberreste des Euripides besitzen. Der Dichter starb in Makedonien 406, über siebzig Jahre alt [4]), eines kläglichen Todes, wenn anders es wahr ist, dass er von Hunden zerrissen wurde [5]). Der tief erschütterte König liess ihn glanzvoll begraben und an der Quelle Arethusa ein Denkmal errichten [6]). Als die Athener

1) Wegen seines Familienunglücks Thom. 31, vielleicht schon Philodem. de vitiis X p. 20 ed. Sauppe, auch Suid.

2) V. 21 f.

3) Anekdote bei Dikaiarchos (Plutarch. de El Delph. 1); nach V. 24 f. wurde er ἐπὶ τῶν διοικήσεων gesetzt, vgl. Aristot. polit. 5, 10 p. 1311 b 30 ff. Solinus 9, 15. Gell. 5, 20, 9. Suid.; V. 22.

4) Philochoros V. 34 f.; 75 nach Eratosthenes V. 35 (Suid.); 78 nach Marm. Par. Z. 77, der den Tod schon Ol. 93, 1 (409/8) setzt.

5) Angeblich schon von Sotades erzählt (Stob. flor. 98, 9 V. 15); 1. bei einem Ausfluge: Diodor. 13, 103, 5, im Haine der Artemis Ovid. Ibis 477, 593 f. vgl. V. 54, in Bormiskos Steph. Byz. u. Βορμίσκος; mit dem Sprichwort κυνὸς δίκη in Verbindung gebracht V. 48 ff.; 2. bei Nacht, als er aus dem Palaste heimging V. 120. Valer. Max. 9, 12 ext. 4, oder bei einem Liebesabenteuer Hermesianax V. 65 ff. Suid.; die That wurde von Feinden oder Rivalen angestiftet Diogenian. 7, 52. Apostol. 14, 83. Gell. § 9. Suid.; an die Stelle der Hunde setzten andere wütende Weiber (Suid.), worauf Addaios Anthol. Pal. 7, 51, der den natürlichen Tod verteidigt, anspielt. Fabel nach Lehrs populäre Aufsätze aus dem Altertum S. 207 ff. Die angebliche Todesart Epikurs und Lucian darf man nicht zum Vergleiche beiziehen, da Euripides später nicht gleich diesen als Atheist verschrien war.

6) Begräbniss: Solin. 9, 15, vgl. Valer. Max. bei Walther Burley (Philologus Bd. 8, 384); Denkmal: Plutarch. Lycurg. 31. Addaios Anthol. Pal. 7,

die Auslieferung seiner Asche forderten, wurde sie ihnen mit Recht verweigert und so hatte Athen von dem populärsten Tragiker der griechischen Welt ein blosses Kenotaph aufzuweisen; dass der Blitz des Zeus dasselbe traf, trug zur höheren Wertschätzung des Dichters viel bei [1]).

Die Natur hatte Euripides die Gaben, welche Sophokles allgemein beliebt machten, versagt: Von den schönen edlen Zügen des letzteren stach das von einem struppigen Bart und Warzen entstellte Gesicht unseres Tragikers nicht zu seinem Vorteil ab [2]). Büsste er schon hiedurch bei den alles Schöne liebenden Athenern sehr ein, so ersetzte er dieses wenig anziehende Aeussere keineswegs durch ein gewinnendes Benehmen. Euripides' Blick war finster, und nicht einmal der Wein entlockte ihm ein Scherzwort [3]). Statt in der athenischen Gesellschaft eine seinen Talenten entsprechende Rolle zu spielen, weilte er lieber zurückgezogen in seinem Studierzimmer oder, ferne von dem Getriebe der lebhaften Stadt, am öden Strande von Salamis, wo man später eine Grotte als „studio" des für die Naturschönheit und das Meerleben empfänglichen Dichters zeigte [4]). Wenn die Athener ihn einmal in der Oeffentlichkeit sahen, kündigte die angehängte Notiztafel den rastlosen Arbeiter an [5]). Seine Tragödien bewiesen, dass Euripides die schlimmen Seiten der menschlichen Natur gründlich kennen gelernt hat; wie er aber die Menschen im Leben fand, so stellte er sie im Theater dar, die Frauen nicht ausgenommen. So sehr nun die Athener an den Weiberkarrikaturen in der Komödie ihre Freude hatten, erregten die treulosen Frauen

---

51. Ammian. 27, 4, 8, ungenau Plin. nat. hist. 31, 19. Vitruv. 8, 3, 16, in Pella Suid.

1) Gell. § 10; Pausan. 1, 2, 2. V. 36ff., vgl. Déthier études archéologiques, Konstantinopel 1881 S. 1ff.; Plutarch a. O.

2) Aristoph. Thesm. 190, vgl. 160 mit 175; V. 25f. aus einem Komiker.

3) Aristophanes bei Gellius § 8 (S. 312, 3). V. 64 ff. Suidas.

4) Im Studierzimmer zeigen ihn Aristophanes „Acharner"; Missachtung des Publikums: V. 115 ff.; Salamis: V. 61 ff. (ὅθεν καὶ ἐκ θαλάσσης λαμβάνει τὰς πλείους τῶν ὁμοιώσεων), vgl. 77; Philochoros bei Gell. § 5; vgl. G. Welcker Archäol. Ztg. 1848 S. 315 ff. Die Zurückgezogenheit charakterisiert den Weisen Ion 598 f., vgl. Or. 919. fr. 193.

5) Vgl. Machon bei Athen. 13, 582 c.

der euripideischen Dramen, wie Aërope, Pasiphaë, Stheneboia, das höchste Missfallen[1]) und „die kluge Merope“ war mit ihrer Emancipation nicht dazu angethan, diese Strengen zu besänftigen. Euripides hat in Wirklichkeit nur, was vor ihm Hesiod und Simonides über gute und schlechte Frauen unbeanstandet ausgesprochen, dargestellt[2]), aber man wollte nun einmal zu seiner Zeit diesen Realismus auf der tragischen Bühne nicht. Der Tragiker schilderte andererseits in „Alkestis“ und „Protesilaos“ den Gipfel der ehelichen Liebe und so hat er noch manches Ideal gezeichnet. Allein im allgemeinen gab er die Menschen so wieder, wie er, mit einer unseligen Klarheit des Blickes begabt, die überwiegende Mehrzahl sah[3]). Die meisten seiner Personen handeln aus eigensüchtigen Beweggründen und liefern für die fides Graeca drastische Belege; Aphrodite und Eros[4]), natürlich nicht im Sinne Platos gefasst, vernichten das Glück der Familien und spotten selbst der Naturgränzen[5]). Nicht einmal der eigenen Kinder schont die rachsüchtige Medea; auch Antiope und Kreusa sind durch wilde Rachgier entstellt. Der grausame Zug, der vielen Personen des Euripides anhaftet, erinnert unwillkürlich an die Blutscenen des peloponnesischen Krieges, der nach Thukydides' bekanntem Worte die Moral zerrüttete.

Politisch stand Euripides mit seinen Sympathien auf Seite des tüchtigen strebsamen Bürgertums, das er zuerst bühnen-

1) S. z. B. Aristoph. Thesm. 153. 547. Ran. 849. 1043.

2) Vgl. Lenz Bibliothek der schönen Wissenschaften 58, 195 ff.; Em. Herm. Braut Eur. mulierum osor num recte dicatur, Diss. v. Berlin 1859 u. E. de matrimonio quid senserit, Pr. v. Marienburg 1862, auch Peter J. Coster diatribe in Euripideae philosophiae locum qui est de amore, Diss. v. Utrecht 1835; Ant. Göbel E. de vita privata ac domestica quid senserit, Diss. v. Münster 1849. — Ganz unbegründet sind die Verleumdungen von Hieronymos bei Athen. 13, 557e. 604 f, vgl. 603e und Serenus bei Stob. flor. 6, 36, s. auch Apostol. 17, 42 u. dazu v. Leutsch.

3) S. 176 f.; K. Steinhart E'. Charakteristik u. Motivierung im Zusammenhang mit der Kulturentwicklung des Altertums, Gosches Archiv f. Literaturgesch. I 1 ff.

4) Rohde der griechische Roman S. 31 ff.

5) Wie die Kinder des Aiolos Aristoph. Ran. 1081. Schol. Aristoph. Nub. 1371.

fähig machte und trat für eine gemässigte Demokratie ein [1]). (S. 165). Der Verächter der demagogischen Emporkömmlinge [2]) hätte den ihm in neuerer Zeit verliehenen Titel eines Dichters der Ochlokratie mit Entrüstung zurückgewiesen. Voll Hass gegen Sparta und dessen Heros Menelaos gerne verunglimpfend, hing er von ganzer Seele Athen an. An den „Herakliden“ und „Schutzflehenden“ bleibt ausser dem Patriotismus wenig mehr zu loben, auch im „Ion“ bildet der Tragiker die Sage zum Ruhme der Athener dahin um, dass von den Heroen der hellenischen Stämme Ion allein einen göttlichen Vater erhält, und bringt die ganze Urgeschichte von Athen episodisch (V. 265 ff.) an [3]).

Als Bürger unterscheidet er sich mithin von Sophokles nicht sonderlich, desto mehr dagegen als Denker [4]); denn während dieser über das Warum und Woher der Dinge, soweit sie ausserhalb des Menschen liegen, nicht viel nachsann, war Eu-

---

1) Suppl. 244 ff. fr. 628. Phoen. 535 ff.

2) Fr. 328. Vgl. auch Hec. 254 ff. Ion 595 ff. Med. 294 ff.

1) K. Schenkl Ztsch. f. österr. Gymn. 1862 S. 357 ff. 485 ff.; Rich. Haupt die äussere Politik des E. I. Pr. v. Eutin 1870, II. Pr. v. Ploen 1877 (Berlin); C. Göcker zur äusseren Politik des E., I. Pr. v. Ratzeburg 1872; D. Th. Belajew Journal des russ. Ministeriums für Volksaufkl. 1882. 1885 III. Abt. S. 459 ff.

2) Friedr. Bouterwek Commentatt. societ. reg. scient. Gott. IV (1816/8); J. A. Schneither disp. de E. philosopho, Groningen 1828; Chr. Jessen über den religiösen Standpunkt des E., Pr. v. Flensburg I. 1843. II. 1849; Karl Hasse Euripidis tragici poetae philosophia quae et qualis fuerit, Pr. v. Magdeburg 1843; ders., Ursprung, Gegensatz u. Kampf des Guten u. Bösen im Menschen. Entwickelt aus der physischen Lehre des Eur. u. nachgewiesen an einigen Charakteren seiner Dramen I. Magdeb. 1859 II. 1870; L. Maignien morale d'Euripide, Paris 1856; Jos. Janske de philosophia Euripidis, Pr. v. Breslau I. 1857 II. 1866; Fr. Lübker über die charakt. Unterschiede des E. von Soph., Verh. der Phil. Vers. in Braunschweig, Lpg. 1861 S. 70 ff. u. zur Theologie u. Ethik des Eur., Pr. v. Parchim 1863; Fr. Winiewski de Euripidis res ad extremam hominis sortem spectantes tractandi ratione, Pr. d. Univ. Münster 1860 und Index lect. 1864; Spengler theologumena Euripidis tragici, Pr. v. Köln 1863; Pohle de rebus divinis quid senserit E., Pr. v. Trier 1868; Franz Warmbold die Ansichten des E. vom Tode u. Jenseits, Pr. v. Bernburg 1871 u. Beitr. zu eur. Ethik I., Pr. v. Zerbst 1875; Wilamowitz analecta Eurip. p. 162 ff.; Franc. Zambaldi de Eur. sapientia, Rom 1875 u. E. de rebus divinis et humanis quid senserit, Pr. des Lyc. Visconti, Rom. 1875; Karl Strobl E. u. die Bedeutung seiner Aussprüche über göttliches u. allgemein menschliches Wesen, Pr. v. Wien 1876.

ripides ein Grübler. Da er in der Aufklärung die Lösung der Welträtsel erlangen zu können glaubte, führte er das Schlagwort „Bildung“ unermüdet im Munde [1]), wie wenn sie eine Panacee wäre, und doch gewährte sie seinem eigenen Geiste keine volle Befriedigung. Sehen wir auf Euripides' einzelne Sentenzen, so hören wir bald einen gläubigen Mann, der von dem Fortleben nach dem Tode überzeugt ist [2]), bald einen unbedingten Anhänger des Anaxagoras, mit dem er in den Göttern Personifikationen der Natur erblickt und die Seelen in den Aether aufgelöst werden lässt [3]); an anderen Stellen hinwiederum wendet er sich im Sinne Pindars und Aeschylus gegen die unmoralischen Vorstellungen des Epos [4]). Wieder andere Verse stellen die Gerechtigkeit der Götter oder gar ihre Existenz überhaupt in Frage [5]). Namentlich der „Ixion“ erregte bei der Aufführung durch seine Gotteslästerungen Anstoss; der Dichter verteidigte sich dagegen, dass er Ixion zum Schlusse elend untergehen lasse [6]), wie Freunde zu seinen Gunsten vorbrachten, er lege seinen Personen vieles, wofür er selbst keine Verantwortung trage, um ihrer Charakterisierung willen in den Mund [7]). Als aber bei einem Prozesse der Gegner Euripides die berüchtigte Stelle des Hippolytos „Die Zunge hat geschworen, doch mein Herz weiss nichts davon“ vorwarf, griff Euripides nicht zu jener Entschuldigung, sondern wich aus [8]). In der That wäre er nicht dazu berechtigt gewesen. Man betrachte nur seine Göttergestalten, wie sie nichts anderes als Menschen und zwar euripideische Menschen sind: Aphrodite (im Hippolytos) [9]) rächt ihre beleidigte Eitelkeit auf entsetzliche Weise; Apollo vernichtet

1) Σοφός, Schol. Med. 665; Nauck a. O. p. XXX, 51. Er bildet sogar die bekannte Formel zu τοὺς σοφούς τε κἀγαθούς fr. 284, 23 um.

2) Z. B. Heracl. 901 ff.

3) Fr. 836. 935. Tro. 884 ff.; Hel. 1015. Fr. 961 (anders ist Suppl. 1139 ff. gemeint), S. 312 A. 3.

4) Herc. f. 1341 ff. auch IT. 380 ff. u. ö.

5) Vorsichtig El. 583. Herc. f. 347. fr. 294, 7. 1030, 5; kühner z. B. Phoen. 86 f. 155.; Tro. 884 ff. fr. 288. 483. 904, 2.

6) Plutarch. aud. poet. 4.

7) Scholien zu Med. 300.

8) Aristot. rhetor. 3, 15 p. 1416 a 29 ff.

9) Der Pädagog sagt umsonst zu Aphrodite V. 118 f. μὴ δόκει τούτου κλύειν· σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς.

in der „Andromache“ den lästigen Mahner Neptolemos (V. 1161 ff.), er schämt sich im „Ion“ vor seiner verlassenen Geliebten und in der „Alkestis“ hat er die Schicksalsgöttinen überlistet, aber an Thanatos wagt er sich trotz seines Bogens, der doch jenem gewaltig imponiert, nicht, sondern Held Herakles muss ganz allein den Kampf bestehen. Und wie benimmt sich sogar der höchste Gott in der Handlung des „rasenden Herakles“ ungeachtet des Appells, welchen Amphitryon mit beweglichen, ja beleidigenden Worten (V. 339 ff.) an sein Ehrgefühl richtet? In gleicher Weise führt die Art, wie Euripides seine Stücke zum Ziele bringt, in seine wahre Denkungsart ein. Denn Euripides kennt nur ein blindes hartes Schicksal, das zwischen Recht und Unrecht keinen Unterschied macht, mögen es die Menschen mit dem Namen einzelner Götter oder sonst wie bezeichnen [1]. Weil indes die Athener in religiösen Dingen äusserst empfindlich waren, musste der Tragiker, wenn er ihre Toleranz nicht auf eine gefährliche Probe stellen wollte, sich möglichst vorsichtig ausdrücken und, wenn möglich, die konventionellen Ausdrücke wählen. Dennoch möchten wir ihn von irgendwelcher Heuchelei freisprechen. Euripides war nicht der dramatische Herold der Aufklärung, wie etwa auf der Bühne Frankreichs Voltaire gegenüber den religiösen Tragikern Corneille und Racine, sonst hätte er sich der Philosophie voll hingegeben. Er that vielmehr den charakteristischen Ausspruch: „Philosophieren sollen wir, aber wenig; ausschliesslich ist nicht recht. Von ihr kosten soll man, aber sich nicht darein vertiefen“ [2]. Sein Leben lang rang der Dichter nach Wahrheit. Nachdem er, zum Pessimismus neigend [3], in jüngeren Jahren bei den orphischen Mysterien Trost gesucht hatte [4], zog ihn der Strom der Aufklärung mit sich, aber als Greis schrieb er die merkwürdigen „Bakchen“ [5], worin er für den edlen Kern des Volks-

1) Hec. 488 ff. beispielsweise hätte Epikur sagen können.

2) Von Ennius übersetzt (Cic. Tuscul. 2, 1, 1. Gell. 5, 15, 9).

3) Beispiele bei Nauck S. XXIII A. 56. Sein Unglaube war, wie Mommsen röm. Geschichte I [6] 907 sagt, „der verzweifelnde Glaube“.

4) Alcest. 966 ff. Hippol. 962 ff.

5) S. z. B. 1150 ff. 1325 f. Dionysos wird wider Euripides' Gewohnheit immer gerechtfertigt. Vgl. G. Bernhardy theologumen. Graec. p. III. Euripidis Bacchae, Pr. d. Un. Halle 1847.

glaubens ohne Schwanken eintritt und gegen die Religionsspötter und Materialisten ankämpft, ähnlich wie Shakespeare in seinen letzten Werken dem positiven Christentum näher tritt. Aber gerade seine Werke hatten bereits den Samen des Zweifels weithin ausgestreut und in Kreise, welche der eigentlichen Philosophie unzugänglich waren, getragen; Euripides „hat die Leute überredet, es gebe keine Götter“[1]).

Seine Dramen popularisierten ausserdem zahlreiche sophistische Lehren, von denen wir wenigstens die auffallendsten hervorheben wollen. Euripides ist im Altertum der hervorragendste Vertreter der Menschenrechte. „Den wackeren Sklaven, sagt er, schändet der Name nicht, viele sind besser als die Freien“[2]), Aber diese geläuterte Anschauung, die übrigens damals nur in Athen möglich war, überträgt er echt griechisch auf die Barbaren nicht, im Gegenteil sind sie in den „Troerinen“ wie im Rhesos zum Teil wahrhaft karrikiert, und auch in „Hekabe“ und „Medea“ mit grellen Farben gemalt. Da ferner die Sophistik an den Gymnasien die gefährlichsten Konkurrenzanstalten hinsichtlich der Neigungen der jungen Männer hatte, eiferte sie und in ihrem Gefolge Euripides gegen das den Materialismus fördernde Athletentum, weshalb Amphion in „Antiope“ die Sache der musischen Künste mit beredten Worten gegen seinen Bruder Zethos führte[3]). Das dritte gewichtige Schlagwort der Bewegung war Frauenemancipation; welch' eine Kluft liegt zwischen dem Worte des sophokleischen Aias „Den Frauen ziemt Schweigen“ und Euripides Melanippe, die trotz einem Rhetor Vorträge über die Frauenfrage hält. Der Tragiker scheut nicht einmal vor einer Debattierung der Weibergemeinschaft zurück[4]).

Ueber die Denkungsweise des Euripides sind wir in jeder Beziehung besser als was die zwei anderen Tragiker anlangt, unterrichtet. Wenn sie auch viele gehaltvolle Sentenzen ihren

1) Aristophan. Thesmoph. 457.

2) Fr. 515, vgl. 828, Ion 854, ähnlich in Alexandros, (fr. 49—60), Andromache, Hekabe und den Troerinen; im allgemeinen s. Stobaeus floril. IV 18 (62).

3) Ribbeck römische Tragödie S. 285 ff.; auch Androm. 599.

4) Fr. 655. Gegen das die Justiz hemmende Asylrecht polemisiert er Ion 1312 ff.

Hörern mitgegeben haben, empfindet man doch, weil sie selten den Zusammenhang mit dem von dem Drama eben Geforderten verlieren, nur ausnahmsweise die Absichtlichkeit derselben. Bei Euripides hingegen wimmelt alles von Sentenzen, was aber schlimmer ist, sie passen häufig nicht entweder zur Situation oder überhaupt zum Sprechenden. Vom König bis zum Sklaven herab philosophiert alles [1]), und dies im höchsten Schmerze wie in fröhlicher Weinlaune [2]). Es spricht eben immer der Dichter und der hat nun einmal das Bedürfnis, alle seine Gedanken auszubreiten [3]). Er redet gerne von Büchern und Studien [4]), ja weil ihm die Astronomie Interesse einflösst, fliesst sein Mund davon über [5]). Der Dialog ist spitzfindig und silbenwägend, als ob zwei Philosophen disputierten; besonders neigt Euripides zur dialektischen Erörterung eines socialen Problems, die dann die Glanzstelle des ganzen Stückes wird, z. B. disputierten in der „Antiope" Amphion und Zethos über den Wert von Musik und Gymnastik, während die Frauenfrage in der „Melanippe", der Abstand von Griechen und Barbaren im „Philoktet" [6]), das Sklaventum im „Alexandros" erörtert wurde. Wer sollte vollends erwarten, dass Theseus in den „Schutzflehenden" (V. 403 ff.) mit dem thebanischen Herold eine Debatte über konstitutionelle Verfassung eingeht? Um wie viel mehr missbrauchte Euripides den Chor zum Ausdruck seiner persönlichsten Gedanken [7])! Der Name des Bühnenphilosophen, welchen ihm so viele im Altertum erteilten [8]), gereicht dem Tragiker wahrlich nicht zur Ehre.

---

1) Darauf zielt Aristoph. Ach. 400. Ran. 949 f. Auf Euripides geht Aristot. rhetor. 3, 2 p. 1404 b 15 εἰ δοῦλος καλλιεποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον.

2) Theon progymn. 1 p. 149, 2 Walz; Scholien zu Alcest. 780.

3) Vgl. Lucian. Juppit. trag. 41.

4) Alcest. 962 ff. Hercf. 673 ff. Hippol. 266. 451 f. 954. IA. 798. fr. 370, 6 f. 629. 902. auch Hel. 513. Med. 422; vgl. Plutarch. de se ipsum laud. 1.

5) Scholien zu Alcest. 962. Phoen. 1. Περὶ ὕψους 15; Georg Hofmann Astronomie der Griechen bis auf den Dichter Eur. u. seine Zeitgenossen, Pr. v. Triest 1865.

6) Ribbeck römische Tragödie S. 393 f.

7) Plutarch. de se ipsum laud. 1. Auch sonst z. B. Androm. 622 f.

8) Ὁ ἐπὶ τῆς σκηνῆς (σκηνικὸς) φιλόσοφος Vitruv. 8 praef. 1. Sext. Empir. math. 1, 288. Athen. 4, 158 e. 13, 561 a. Clem. Alex. strom. 5, 688 P, 581 S. Origen. c. Cels. 4 p. 214, vgl. Diogen. Laert. 5, 2.

Die Unbefangenheit des echten gottbegnadeten Künstlers fehlt Euripides vollständig; weil demgemäss die Reflexion die harmonische Ausgestaltung seiner Werke beeinträchtigt, haben sie sehr verschiedene Eindrücke hinterlassen. Während im Altertum die Beurteilung des Dichters anfangs an der religiösen Seite, dann an der rhetorischen Nützlichkeit seiner Dramen zu haften pflegte, begann in der Renaissance der Streit, ob Euripides den Dichtern ersten Ranges zuzuzählen sei, wobei Beroaldus' Angriffen eine Apologie von Franc. Flor. Sabinus entgegentrat [1]). Die mehr oder minder entschiedenen Bewunderer, worunter der englische Herausgeber Barnes durch Enthusiasmus auffiel, beherrschten jedoch die öffentliche Meinung [2]), bevor August W. Schlegel in der fünften seiner berühmten Vorlesungen über die Geschichte des Dramas den dichterischen Wert der euripideischen Tragödien anzweifelte. Nachdem dieses Urteil wieder Verteidigungen hervorgerufen [3]), dürfte die Wahl eines Mittelweges jetzt auf die meiste Zustimmung rechnen können [4]), wie sie auch den Forderungen der Gerechtigkeit entspricht.

Ueber den Gesamtbau der Tragödie hat schon Aristoteles das richtige Wort gesprochen [5]). Gegenüber der straffen zielbewussten einheitlichen Handlung der sophokleischen Dramen ist ein ungeheuerer Abfall wahrnehmbar. Euripides steht Aeschylus hierin näher, denn, was Einheit der Handlung ist, hat er nie recht erfasst, sonst hätte er keine „Hekabe“ und keinen „rasenden Herakles“, auch keine „Andromache“ geschrieben. Wie hätte er auch die Scenen in einen inneren Zusammenhang bringen können, wo er sich nicht gleich Sophokles bemühte, sie aus dem Charakter der Hauptpersonen heraus begreiflich und wahrscheinlich zu machen? Zeichnet doch Euripides

1) Lectionum subcisarum l. II cap. 13.

2) Vgl. Jacobs Nachträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste V S. 335 ff.

3) Jan. Bake Annales acad. Lugd. Bat. 1815—16 p. 99 ff.; E. van Limburg-Brouwer over de zedelijke schoonheid d. poezy v. Eur., Groningen 1833; Fr. Raumer Historisches Taschenbuch 1841 S. 161—276, dann besonders Hartung im Euripides restitutus.

4) Vgl. Mommsen römische Geschichte I⁶ 906 ff.

5) Poet. 13 p. 1453 a 29 εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ.

keine konsequenten Charaktere, schon weil die Flut glänzender Rhetorik und Dialektik die Individualitäten verwischt [1]); den Mangel an innerem poetischen Zusammenhang sucht Euripides durch äusserliche Motivierungen zu ersetzen [2]), als ob der Dichter nicht oft mit der nüchternen Alltagswahrscheinlichkeit in Widerstreit kommen müsste. Nicht genug, dass er das Auftreten der Personen und des Chors wiederholt in kleinlicher Weise motivierte (z. B. hört der Chor des „Hippolytos" von einer Freundin am Waschtrog, Phaidra sei krank), glaubte er sich sogar berechtigt, die geniale Sorglosigkeit seiner Vorgänger durch tadelnde Anspielungen gegen seine vermeintliche Gründlichkeit herabzusetzen [3]). War diese nicht ebenso unpoetisch, wie die Vollständigkeit, mit der er alles zur einschlägigen Sage gehörige ohne Rücksicht auf die dramatischen Zwecke im Prolog und sogar an anderen Stellen zusammenstellte?

Indem Euripides die Oekonomie des Stückes vernachlässigte und die Exposition durch einen undramatischen Prolog vorwegnahm (S. 198 ff.), koncentrierte er sein Bemühen auf die einzelnen Scenen. Hat ihn die kunstgerechte Herbeiführung eines Allen vorher bekannten Ergebnisses wenig interessiert und hielt er als Vorläufer mancher Moderner „la scène à faire" für die Hauptsache oder fehlte das Geschick? Jenes hat, da Euripides überall nach Originalität ringt, die Wahrscheinlichkeit für sich. Auf jeden Fall muss man zugeben, dass er an mächtig erschütternden Einzelscenen Aeschylus und Sophokles übertrifft. Wenn das Ziel der alten Tragödie die Erweckung von Mitleid und Furcht war, ist er der tragischste unter allen [4]). Die

1) Dies bemerkt Isaak Tzetzes zu Lycophr. 14.

2) Vgl. Dio Chrysost. 52, 11. 14.

3) Herm. Richard de Euripide Aeschyli Sophoclisque correctore et vituperatore, Diss. v. Kiel 1870. Dies erstreckte sich bis auf einzelne Ausdrücke, s. z. B. Aristot. poet. 22 p. 1458 b 23 ff.

4) Τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται Aristot. poet. 13 p. 1453 a 30; vgl. dazu ausser den Aristotelikern Jos. Cron de loco poeticae Aristoteleae quo E. poetarum maxime tragicus dicatur, Erlangen 1845; K. Schwabe Jahrbb. f. Phil. 109, 97 ff.; Emil Neidhardt de Euripide poetarum maxime tragico, Diss. v. Halle 1878 (Dissert. philol. Hal. 3, 279 ff.); Ad. Steinberger de catharsi tragica et qualis ea fiat in Euripidis fabulis, Diss. v. München, Füssen 1882.

Nerven der Zuschauer wurden durch die tragische Ironie auf das höchste gespannt, so z. B. wenn Merope das Beil gegen ihren unbekannten Sohn erhob und Antiopes Söhne ihre Mutter ohne Ahnung der Verwandtschaft mit dem Tode bedrohten. Noch lieber schildert Euripides eine unglückliche Lage in drastischen Farben: Fürstliche Personen in elendem Gewande sind eine Spezialität dieses Dichters, die bei seinen Gegnern viel Spott erregte [1]); er führte den wunden Telephos in Bettlerkleidung ein [2]), die greisen Könige Peleus und Oineus den Blinden im Elend umherirrend, den kranken Phoinix und den verbannten Thyestes in Lumpen, Elektra als hartarbeitende Bäuerin, Antiope von Schmutz entstellt, die bleiche und elend gekleidete Ino, den vom Pegasus in den Staub geworfenen Bellerophon [3]), eine ganze Galerie von Jammergestalten. Eine besondere Probe seiner realistischen Kunst legt der Tragiker in den Anfangsscenen des „Orestes" ab, wo der unglückliche Held mit blassem eingefallenem Gesicht, das verwirrte zusammengeklebte Haare halb bedecken, unter der Obhut seiner treuen Schwester schlummert und, dann erwacht, von neuem in Hallucinationen verfällt. Euripides versteht ja nichts besser als eine aufgeregte Menschenseele lebhaft und packend zu schildern, ein Zug seiner Poesie, den Schiller als „die vollständigste Darstellung des Zustandes" gewürdigt hat; dieser dachte dabei ohne Zweifel an Charaktergemälde, wie die liebeskranke Phaidra oder Medea. Leider begnügt sich Euripides nicht mit den rührenden herzbewegenden Situationen, welche die Volkssagen nahe legen, sondern verwirrt die Fäden oft durch raffinierte Einfälle möglichst künstlich. So stürzt sich Euadne in den „Schutzflehenden" gerade vor den Augen ihres verzweifelnden Vaters in den Scheiterhaufen des toten Gemahls; Melanippe muss auf Befehl ihres Vaters die eigenen Kinder zum Tode vorbereiten; wenn Andromache sich nicht selbst opfert, wird ihr Knabe getötet; es ward schon bemerkt, dass Euripides sich

1) Aristoph. Ran. 842. 1063. Nub. 922. Eq. 813. Ach. 411 ff.

2) Beschrieben Aristoph. Acharn. 439. 448. 453. 459. 463. 469, vgl. Antisthenes bei Diog. Laert. 6, 87.

3) Peleus und Oineus: Aristoph. Ach. 412 ff. 1063 f.; Antiope: Pacuv. Antiop. fr. 15; Ino: Schol. Aristoph. Vesp. 1413; Bellerophon: Aristoph. Ran. 846. Ach. 426 ff.

zu einer gebärenden Frau verstieg. Ein zweites, eigentlich nicht rein poetisches Mittel, um auf die Hörer pathetisch zu wirken, war die häufige Verwendung lyrischer Masse mit musikalischer Begleitung. Nicht bloss Tetrameter (S. 221), sondern auch Sololieder [1]) kommen bei Euripides sehr häufig vor, auch wo keine ungewöhnliche Erregung der Seele sie begründet [2]); freilich muss man zugestehen, dass sie, für sich allein betrachtet, von hervorragender Schönheit sind, gerade wie viele Chorlieder, wenn sie auch vom dramatischen Standpunkte aus entbehrlich wären, zu den Perlen der chorischen Lyrik zählen [3]); wie mögen sie erst bei der Aufführung entzückt haben, denn Euripides war ein ausgezeichneter Komponist [4]). Aristophanes macht freilich, besonders wegen des Anhaltens einzelner Silben und der Wiederholung von Wörtern seine Lieder in den „Fröschen" lächerlich [5]), aber die Triebfeder dieses Spottes liegt darin, dass der Tragiker sich der neueren Richtung des Musikreformators Timotheos anschloss [6]) und statt der herben Strenge der alten Musik volkstümliche Melodien — Gassenhauer, meinte Aristophanes — einführte [7]). Dass man ihm nachsagte, die Musiker Kephisophon und Timokrates unterstützten ihn [8]), ist gewiss kein ungünstiges Zeugnis.

Neben der Situationstragik unterscheidet die realistische Anschauungsweise unseren Dichter scharf von seinen Genossen. Wagt er auch nur wie verstohlen dem bürgerlichen Element den Zutritt zu der Fürstentragödie zu gestatten [9]), hat er doch den geistigen Gehalt der Tragödie dem Niveau des neueren

---

1) S. 224; Volkm. Fritzsche de monodiis Euripideis I. Rostock 1842; ders. disp. de Phrygio cantico in Eurip. Oreste, ind. lect. hib. Rostock 1842.

2) Dies hat die Parodie Aristoph. Ran. 1331 ff. im Auge.

3) Z. B. IA. 1037—98, besonders 1063—80; Dio Chrysost. 52, 14 lobt wenigstens die Sittenlehren.

4) Vita Z. 124 f., womit Axionikos' Φιλευριπίδης bei Athen. 4, 175 b übereinstimmt.

5) Aristoph. Ran. 1314. 1348; 1338. 1352 ff.

6) Vgl. Plutarch. an seni ger. 23 a. E. Nach einigen verfasste dieser die Grabschrift des Dichters.

7) Ran. 1301 ff.; ἐπύλλια nennt er sie Pac. 532.

8) Vita Z. 15; Kephisophon: Aristophanes V. 97.

9) S. 165. Vgl. Aristoph. Ran. 959.

bürgerlichen Schauspiels angenähert. Die euripideischen Heroen sind ja, obgleich sie berühmte Namen tragen, unverkennbar Athener aus Kydathen oder dem Piräus; diese nahmen sich nun freilich in der idealen Welt der herkömmlichen Tragödie etwas seltsam aus; es half wenig, dass Euripides überhaupt zeitgenössische Elemente, soviel er konnte, einmengte. Ich meine damit nicht die Anspielungen auf seine Zeit, z. B. auf den Tod des Protagoras und Anaxagoras' oder Perikles' Standhaftigkeit [1]), sondern dass er beispielsweise den obligaten Hausmeister der athenischen Häuser, den Sophokles' Elektra ignoriert, und die Höflichkeitsformen seiner Zeit [2]) von der Tragödie nicht ausschliesst. Glücklicher war Euripides in der Demokratisierung oder, wenn man lieber will, Modernisierung des tragischen Stiles [3]). Er zeigte zuerst, dass der Dichter auch ohne Aufhäufung von Seltenheiten gewählt und edel sprechen könne. Die sogenannten „Glossen" und überhaupt die an die homerischen Helden erinnernden Archaismen, haben im Vergleich zu Sophokles und vollends zu Aeschylus bedeutend abgenommen [4]). In der Erfindung neuer Bilder zeigt Euripides dementsprechend geringe Kühnheit, sondern geht über den herkömmlichen Vorrat der Tragödie nicht weit hinaus [5]), wobei er an gewissen manierierten Lieblingswendungen haftet [6]).

Der Dichter war indes weit davon entfernt, zu der gebildeten Umgangssprache herabzusteigen, vielmehr lehnte er sich an die Kunstprosa, also die von den Sophisten gelehrte

1) Philochoros bei Diogen. Laert. 9, 55; Alcest. 903, s. U. v. Wilamowitz anall. Eur. p. 154.

2) Z. B. Suppl. 1180 ff. mit Wilamowitz' Note.

3) Τὸ πολιτικόν Dio Chrysost. or. 52, 11; vgl. Aristoph. Ran. 941 ff. Aristot. rhet. 3, 2 p. 1404 b 25. Περὶ ὕψους 40. Quintil. 10, 1, 68. Prosaisch ist z. B. αὐτὸς αὑτοῦ beim Superlativ. — K. Rieck de proprietatibus quibusdam sermonis Euripidei, Halle 1877.

4) Allerdings bleibt Euripides nicht konsequent, z. B. gebraucht er ἠδέ Herc. f. 30. Hec. 327. — K. Rich. Schirlitz de Euripide novi sermonis conditore, Diss. v. Halle 1864 u. de sermonis tragici per Eurip. incrementis I. de vocabulorum thesauro, Halle 1865.

5) S. 226 A. 3. 4; Magdeburg über Bilder u. Gleichnisse bei Eur., Pr. v. Danzig 1884; Tadel von Metaphern: Aristot. rhetor. 3, 2 p. 1405 a 28 ff.

6) Z. B. τυφλός bei πούς und χείρ (Porson zu Phoen. 1722).

Behandlung der Sprache an[1]). Der Dialog und lange Reden sind nach ihren Vorschriften angelegt und gegliedert[2]), ebenso baut der Dichter die einzelnen Sätze in ausgeklügelter und spitzfindiger Weise und verfällt nicht selten in gesuchte und spitzfindige Antithesen[3]). Die pointierte Figur des Oxymoron beutet er noch mehr als die anderen Tragiker aus[4]). An Gleichklängen ist ebenfalls kein Mangel[5]) und den Freund des Prodikos kennzeichnet die scharfe Unterscheidung verwandter Ausdrücke[6]). Eine solche epigrammatische Zuspitzung behagte den debattelustigen Griechen mehr als uns, wogegen sie an Euripides die breite Geschwätzigkeit aussetzten[7]). In der That pflegt er jeden Gedanken vollständig auszuführen, ohne auf das schöne Mass zu achten; dabei begegnet es ihm oft, dass er nicht nur ein Wort nach kurzer Pause von neuem verwendet[8]), sondern gar oft einen und denselben Satz bloss variiert, wo dann neuere Kritiker von Interpolationen sprechen, wiewohl Aristoteles dies ausdrücklich für bühnenmässig erklärt[9]). Es ist auch sehr charakteristisch für seine Arbeitsweise, dass er mehrere Verse, wenig oder gar nicht verändert, in verschiedenen Stücken abermals verwendete[10]).

---

1) Vgl. Aristoph. Ran. 956 ff. 775. Pac. 534. Quintilian. 10, 1, 68. Dio Chrys. 52, 11; Max Lechner de Euripide rhetorum discipulo, Pr. v. Ansbach, Berlin 1874; J. Fraccaroli de Euripidis scribendi artificio, Turin 1885.

2) Dionys. vet. script. cens. 2, 11. Quintil. a. O.

3) Vgl. Aristoph. Ran. 901 f.; Lechner a. O. p. 19; Köchly zu Eur. IT. 504. 512; falsche Antithesen: Ed. Müller Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten I. S. 276 f.; Ad. Römer Jahrbb. f. Phil. 131, 680.

4) Ed. Müller a. O.; Anakoluthe: R. Koch de anacoluthis apud E. capp. sel. V., Diss. v. Halle 1881.

5) Karl Rieck de proprietatibus quibusdam sermonis Euripidei, Halle 1877 p. 8 ff.

6) Lechner a. O. S. 19 f.; in diesem Sinne schulmeistert er Aristoph. Ran. 1154 ff. den Aeschylus.

7) Στωμυλιοσυλλεκτάδης Arist. Ran. 841, vgl. 1069. 1160; λαλία Plutarch. rect. rat. aud. 13; ἐν τοῖς ἀμοιβαίοις περισσὸς καὶ φορτικός Vita 125 f. — Ueber Pleonasmen und Umschreibungen: Rieck a. O. p. 14 ff. 25 ff.

8) Rieck a. O. p. 23 ff., s. A. 10; die Alten tadelten sogar die Häufung eines Buchstaben in Med. 476 ἔσωσά σ᾽ ὡς ἴσασιν (Platon und Eubulos bei Schol. Med. 476).

9) Rhetor. 3, 12 p. 1413 b 17 ff.

10) Paul Treplin de repetitis apud E. versibus, Pr. v. Schrimm 1866;

Das Hochpathetische der einzelnen Scenen und zugleich der Realismus eröffneten den Schauspielern einen bisher ungeahnten Wirkungskreis; denn von dem Erfolge der Glanzscene und dem Vortrage „der Rede“ (S. 183, 2) hing die Wirkung des ganzen Stückes ab. Der Tragiker stellte in Deklamation und Gesang an den Schauspieler einerseits viel höhere Aufgaben; man denke nur an das bei Seite Sprechen (S. 237), das Leisereden und die Lieder der sterbenden Alkestis. Aber auch die mimische Begleitung wurde erst durch die euripideischen Stücke kunstgerecht ausgebildet, denn, leidenschaftlich wie alle seine Personen sind, drücken sie ihre Gefühle ungescheut in heftigen Bewegungen aus: Hermione zerreisst ihr Gewand und schlägt die Brust und die greise Iokaste bewegt sich gar in der Freude des Wiedersehens „tanzend“ (wie die Griechen sagen) um ihren Sohn [1]). Der Erfolg der „Melanippe“ vollends hing von dem richtigen Geberdenspiel ab [2]).

Wollen wir aus diesen einzelnen Punkten ein Gesamturteil ziehen, so hat Euripides den Horizont des hellenischen Drama ungeheuer erweitert und in gewissem Sinne das moderne Trauerspiel vorbereitet, aber dabei ist ihm die bezaubernde Harmonie des Sophokles verloren gegangen, denn die überlieferten Formen hemmen den ungehinderten Aufschwung seines strebenden Geistes, so dass man unwillkürlich des Wortes gedenkt: „Neuen Wein soll man nicht in alte Schläuche füllen, denn so verderben beide.“ Freilich ziemt es uns Lesern über einen Tragiker, der vor allem anderen die Bühnenwirkung im Auge gehabt hat, mit Zurückhaltung zu urteilen; es ist kein Zufall, dass unter den Neueren gerade die bühnenkundigen Dichter Euripides am besten zu schätzen wussten. Was würden die Meister der modernen Malerei sagen, beurteilte man sie nach Holzschnitten, wo der koloristische Reiz mangelt und dafür manche schülerhaft scheinende Verzeichnung hervorsticht? Euripides befindet sich jetzt, der unterstützenden Künste beraubt, in einer ähnlichen

---

Prosp. Wesener de repetitione versuum in fabulis Euripideis, Diss. v. Bonn 1866; L. v. Sybel de repetitionibus verborum in fabulis Euripideis, Diss. v. Bonn 1868.

1) Androm. 830ff. Phoen. 315f. ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο περιχορεύουσα.

2) Cicero off. 1, 31, 114.

Lage. Dass der büchergelehrte Mann nichts weniger als Buchdramen schrieb, gehört eben zu den vielen Widersprüchen seines Wesens und seiner Zeit.

Auf diese Weise geschah es, dass schon hundert Jahre nach seinem Tode eine erhebliche Anzahl von Dramen, offenbar weil sie nicht mehr gespielt wurden, gänzlich verschollen war. Während man nämlich aus den Registern der athenischen Bühne 92 Stücke, d. h. 23 Tetralogien errechnete [1]), besassen die Bibliotheken nicht mehr als 78 [2]), worunter obendrein die Kritiker drei unechte (Tennes, Rhadamanthys, Peirithoos) beobachteten, so dass die wirkliche Zahl auf 75 sank [3]). Diese zerfielen wieder in 67 Tragödien und 8 Satyrspiele, von welch' letzteren eines angezweifelt wurde [4]). Dank der grossen Beliebtheit des Dichters sind achtzehn Tragödien und ein Satyrspiel vollständig erhalten. Von den übrigen besitzen wir nicht allein weit über tausend Bruchstücke, namentlich Sentenzen, deren Euripides eine grosse Fülle zum Citieren bot [5]), sondern von drei Stücken sind auf anderem Wege nicht unbedeutende Reste auf uns gekommen. In dem berühmten Codex Claromontanus (Paris. 107) der Paulusbriefe enthalten zwei vielleicht dem fünften Jahrhundert entstammende Palimpsestblätter so bedeutende Stücke des „Phaethon", dass im Zusammenhalt mit sonstigen Nachrichten der Verlauf dieses wirkungsvollen Stückes ziemlich klar liegt; bereits der greise Goethe machte den glücklichen Versuch einer Nachdichtung. Eine kritisch berichtigte Ausgabe ist von Friedrich Blass (dissertatio de Phaethontis Euripideae fragmentis Claromontanis; accedit tabula photolithographica, Kiel 1885) hergestellt [6]). Neuestens wurden

---

1) Vita Z. 33 cod. A (98 cod. B) u. Thomas M.

2) V. Z. 33; s. Wilamowitz anall. Euripidea p. 144 f.

3) Varro bei Gellius 17, 4, 3.

4) V. Z. 130 f.; das „Marmor Albanum", eine Statuette des Louvre (Winckelmann monumenti inediti 168; Clarac musée pl. 294) enthält ein alphabetisches Verzeichnis von 37 Titeln.

5) Nachtrag zu Nauck: Wilamowitz Hermes 11, 303 f.

6) Die editio princeps rührt von G. Burgess Classical Journal 22,156 ff. her. Goethe fusste auf Gottfried Hermann (Lpz. 1821, opuscula III 1 ff.); s. auch Hartung Rhein. Mus. 5, 573 ff.; über die Phaethonsage: U. v. Wilamowitz Hermes 18, 396 ff.; Robert eb. S. 431 ff.; Knaack quaestiones Phaethonteae, Berlin 1886 S. 19 ff.

zwei Papyrusreste, welche Hoffnungen auf die Zukunft wach halten, aufgefunden: Ein in Paris befindlicher Streifen enthält 44 Verse des „Kresphontes“[1]; ferner kam ein vielleicht noch in der Kaiserzeit geschriebenes Stück mit einem Abschnitt der „eingekerkerten Melanippe“ (Μελανίππη ἡ δεσμῶτις) aus dem Fajjûm[2].

Obgleich Euripides von Aristophanes unendlich oft parodiert wurde, ergibt sich daraus unglücklicher Weise zwar für verschiedene verlorene Stücke ein terminus ante quem, dagegen eine einzige brauchbare Notiz bezüglich der erhaltenen, dass nämlich die „Herakliden“ vor den 422 aufgeführten „Wespen“ entstanden[3]. Mithin ist der Literarhistoriker hauptsächlich auf die didaskalischen Notizen angewiesen: 438 (Ol. 85,2) erhielt Euripides den zweiten Preis mit Kreterinen, Alkmeon in Psophis, Telephos und Alkestis; 431 (Ol. 87, 1) führte er Medea, Philoktet, Diktys und die Schnitter auf; 428 (Ol. 87,4) fällt der erhaltene Hippolytos; 415 (Ol. 91,1) werden Alexandros, Palamedes, Troerinen und Sisyphos aufgeführt[4], 412 (Ol. 91,4) Andromeda und Helena[5]; 408 (Ol, 92,4) folgt der Orestes[6]. Die Phoenissen werden bald mit diesem Stück

---

1) Herausg. v. H. Weil un papyrus inédit, Paris 1880 (mit 3 Tafeln) und C. G. Cobet fragmenta inedita poetarum Graecorum, Leiden 1880; dann Blass Rhein. Mus. 35, 74 ff., von Bücheler ebend. S. 244 ff. richtig bestimmt (nach Kock ebend. S. 264 ff. aus „Archelaos“).

2) Blass Rhein Mus. 35, 290 ff.

3) Vesp. 1160 (vgl. V. 1006), hingegen beruhen die Scholienangaben bezüglich Ach. 119 (aus Medea) und Eq. 214 f. (aus Herakliden) sicher oder wahrscheinlich auf Irrtum, falls letztere Stelle nicht zu den jetzt verlorenen Abschnitten gehörte (Wilamowitz anall. Eur. p. 151; Joh. Höveler de Heraclidarum Euripidis scaena et tempore, Münster 1878 p. 23 f.); in welcher Bearbeitung der Wolken (V. 708. 1157) ist Hekabe parodiert? R. Arnold Jahrbb. f. Phil. 131, 591 f. will nachweisen, dass der „Ion“ in den Vögeln parodiert sei.

4) Aelian. var. hist. 2, 8; das Jahr der Olympiade wird durch Schol. Vesp. 1366 (1317) bestimmt; Herm. Planck de Euripidis Troica didascalia, Diss. v. Göttingen 1840.

5) Schol. Arist. Thesm. 1060. 1012; letzteres wird durch Thesm. V. 855 f. bestätigt. Vgl. Heinisch prolegomena ad Euripidis Helenam, Diss. v. Breslau 1825 p. 61 f.

6) Schol. Orest. 371.

bald mit „Hypsipyle“ und „Antiope“ oder „Oinomaos“ und „Chrysippos“ zusammengestellt [1]). Endlich sind Iphigenie in Aulis, Alkmeon in Korinth und die Bakchen zu Athen erst nach des Dichters Tod gespielt worden [2]).

Für die andere Hälfte der erhaltenen Tragödien suchten die Forscher, abgesehen von den politischen Anspielungen [3]), die Zeit auf verschiedenen Wegen zu erschliessen; z. B. stellte G. Hermann [4]) die Theorie auf, seit der 89. oder 90. Olympiade habe Euripides die Trimeter nachlässiger gebaut, aber hiebei wäre doch wohl der Charakter der einzelnen Scenen zu berücksichtigen (S. 222) und ausserdem müsste zuvor über den Umfang der Interpolationen eine Verständigung erzielt sein. Tycho Mommsens interessante Forschungen über die zunehmende Häufigkeit der prosaischen Präposition μετά [5]) erweisen sich, wenn man die Didaskalien vergleichend beizieht, zu einem genaueren Ansatz nicht ausreichend. Auch mehr der Poesie Rechnung tragende Theorien, wie die von Herm. Zirndorfer, welcher die Stücke nach ihrem glücklichen oder unglücklichen Ausgang sondert [6]), oder von U. v. Wilamowitz, der die Wahl gewisser Mythenstoffe auf bestimmte Zeitabschnitte beschränkt [7]), vermögen den Mangel eines festen Untergrundes nicht zu ersetzen.

Wir beginnen die Beurteilung der einzelnen Stücke mit einer Tragödie, die, wenn sie sich als echt erweist, das älteste Denkmal der euripideischen Poesie vorstellt. In den Registern des athenischen Theaters war nämlich ein „Rhesos“ des

---

1) Schol. Or. 1481 citiert Phoen. 638 ff. mit ἐν τῷ τρίτῳ δράματι; Schol. Arist. Ran. 53; Argum. Phoen. p. 392, 10. ἐπὶ Ναυσικράτους (408) cod. Ven.

2) Schol. Aristoph. Ran. 67.

3) Dass El. 1347 ff. sich auf die bedrohte sicilische Expedition bezögen, weist Rich. Haupt Ztsch. f. österr. Gymn. 24, 660 ff. mit Recht zurück (trotz Bruhns Jahrbb. Suppl. 15, 316 ff.); eine solche Anspielung hätte an den Dionysien nicht gepasst.

4) Elementa doctrinae metricae p. 71. 83. 115. 119. 123; praef. ad Eur. Hel. p. IV. Bacch. p. XXXIX. XLI f.

5) Gebrauch von σύν u. μετά c. Gen. bei Euripides, Frankfurt a. M. 1876.

6) De chronologia fabularum Euripidearum, Preisschrift von Marburg 1839 cap. 2 (vgl. W. C. L. Clarisse symbolae literariae V. Amsterdam 1843).

7) Analecta Euripidea, Berlin 1875 p. 176 ff.

Euripides eingetragen, den der Dichter in jungen Jahren verfasst hatte [1]). Das erhaltene gleichnamige Stück wurde von dem Pergamener Krates, Dionysodoros und dem Aristarcheer Parmeniskos für jenes gehalten, und wahrscheinlich dachte Aristarch selbst nicht anders davon [2]). Nur einige zweifelten daran, weil sie manche Gewohnheiten des Euripides nicht vorfanden, und sprachen von sophokleischem Charakter [3]). Mit dem Beginne des Dramas hatte es eine besondere Bewandtnis und zwar stand zur Zeit des Verfassers der Einleitung die Sache so, dass das Stück in den meisten Exemplaren ebenso wie jetzt begann, einige jedoch vorher einen zwischen Athene und Hera geteilten Prolog enthielten, der hinwiederum von dem bei Dikaiarchos angeführten abwich. Dieses Verhältnis dürfte ähnlich wie bei der „aulischen Iphigenie" zu erklären sein; weil man den monologischen Prolog, welchen Dikaiarchos las, wegschaffen wollte, bearbeitete ihn einer zu einem Dialog, andere strichen ihn als überflüssig, der deus ex machina hingegen war bei diesem Drama nicht zu entfernen. Von einem zweiten „Rhesos" ist keine Spur vorhanden, denn gegen die Vermutung, dass der Römer Accius seine im griechischen Lager spielende „Nyctegresia" nach Euripides' Originalstück gearbeitet habe [4]), spricht schon der Titel. Das Trauerspiel enthält nichts, was den Einrichtungen der athenischen Bühne widerspräche [5]), denn weder dass die Handlung in die Nacht fällt (S. 233, 3), noch dass ein vierter Hilfsschauspieler eintritt, noch auch das Abtreten des Chors können einen begründeten

---

1) Argum. und Krates zu V. 528.

2) Schol. V. 5. 528; 499 (508); 528; Aristarch: 541.

3) Argum. (vgl. Schol. 41), vielleicht z. B. weil Athene, wie im „Aias", unsichtbar zu Odysseus spricht. Diese paradoxe Ansicht wurde nach Scaliger und A. W. Schlegel von Gruppe Ariadne S. 285 ff. aufgenommen.

4) Welcker Ztsch. f. Altertumsw. 1834 Sp. 629 ff. = griech. Trag. S. 1101 ff. Hartung Euripides restitutus I p. 11 ff.; Welcker nimmt wie G. Hermann opuscula III 262 ff. den Prolog bei Dikaiarchos als Rest des echten Stückes an. Die verschiedenen Ansichten über den „Rhesos" verzeichnen Vater in seiner Spezialausgabe und Friedr. Hagenbach de Rheso tragoedia, Diss. v. Basel 1863 p. 6 f.

5) Hagenbach erklärt es für ein Buchdrama, andere (darunter G. Hermann opusc. 3, 261 ff. und O. Menzer de Rheso tragoedia, Berlin 1867) schreiben es einem Alexandriner zu.

Anstoss erwecken. Wenn die Muse mit der Leiche ihres Sohnes in der Luft schweben musste, war der Maschinenmeister, der im „Prometheus“ für die Okeaniden sorgte, um die Darstellungsweise nicht verlegen. Man bringt ferner gegen den „Rhesos“ vor, Aristophanes kenne ihn nicht, sonst hätte er vieles zu parodieren gefunden. Aber die Komiker wählten hiezu Stücke, welche allgemein bekannt waren, also entweder neue oder sehr berühmte; keines von beiden traf auf diese obendrein lange vor dem Komiker aufgeführte Tragödie zu.

Das Drama enthält nichts, was Euripides nicht geschrieben haben könnte [1]), im Gegenteil zeigt es unverkennbar diese eigenartige Natur in der Entwicklung. Mit dem Chor konnte er sich schon damals nicht abfinden; die angeblichen Wächter haben zuerst ihren Posten verlassen und kommen, nachdem sie abgelöst sind, erst recht wieder. Das Opernmässige des Dialogs tritt hingegen so sehr heraus, dass sogar der deus ex machina singt. Die Charaktere sind mit euripideischem Pathos aufgefasst, wenn auch der gereifte Dichter später nicht mehr mit so grellen Farben malte. Die Sprache verrät schon den künftigen Reformator des tragischen Stiles; vorläufig hat er freilich den richtigen Weg noch nicht gefunden, sondern will vor allem originell schreiben [2]). Entscheidend für die Echtheitsfrage dürfte aber die richtige Beurteilung des religiösen Elementes sein; der Dichter hatte damals, wie die Verwendung der dei ex machina ahnen lässt, seine Abkehr von der Volksreligion bereits vollzogen, aber er suchte zu jener Zeit das Heil in den Mysterien des Orpheus [3]), von denen er sich, wie wir gesehen haben (S. 319), später unbefriedigt abwandte. Der

---

1) Für die Echtheit trat neuerdings Paul Albert de Rheso tragoedia, Halle 1876 ein; K. Schenkl Philol. 20, 484 ff. hebt die Nachahmung des Aeschylus hervor.

2) Ueber die zahlreichen ἅπαξ εἰρημένα und untragischen Wörter Hagenbach p. 33 ff. Albert p. 33 ff.

3) V. 943 f. 965 f. 972 f. Daher dürfte die Vorliebe für das Wort δαίμων stammen, daher auch die berühmte Frage Ποῖον προσεύχεται τὸν ὕπατον θεόν (703); sie klingt übrigens an fr. 960 θεὸν δὲ ποῖον, εἰπέ μοι, νοητέον; und Tro. 889 εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν an. Ein alexandrinischer Jude, wie man gemeint hat, kann dieses durch und durch heidnische Stück nicht gemacht haben.

„Rhesos“ ist trotz seiner grellen Schwächen von höchstem Werte, weil er uns sozusagen einen Einblick in die Sturm- und Drangzeit des Dichters gewährt. Kein Wunder, dass solche Stücke die durch Sophokles bereits verwöhnten Athener nicht befriedigten.

Die zweite Entwicklungsstufe des Tragikers ist durch die 438 aufgeführte Alkestis gekennzeichnet. Der bekannte Streit Wielands [1]) und des jungen Goethe fiel in eine Zeit, wo keine Partei das Griechentum ganz objektiv auffasste. Unter den Philologen würde über den Charakter des Stückes schwerlich eine Meinungsverschiedenheit herrschen, zeigte nicht die in der alten Einleitung mitgeteilte Didaskalie „Alkestis“ an vierter Stelle, was Anlass gab, satyreske Züge aufzusuchen [2]). Allein das Grundmotiv der „Alkestis“ hatte für einen Alten nicht das mindeste Komische, da die Griechen über den Wert der Frauen und Greise gegenüber einem in der Vollkraft stehenden Manne äusserst gering urteilten und, wenn ein solcher durch den Opfertod einer jener unnützen Wesen sein Leben retten konnte, in der unbedenklichen Benützung einer solchen Hilfe etwas selbstverständliches erblickten. Der griechische Zuschauer war hiemit soweit davon entfernt, Admetos wegen seines Egoismus zu zürnen, dass er sich dem Mitleid ohne einen kritischen

---

1) Er veröffentlichte im Teutschen Merkur 1773, Januar und März fünf Briefe, welche Goethes Farce: Götter, Helden und Wieland hervorriefen.

2) Gottl. Ad. Wagner de A. Eur., Lpg. 1797; Fr. W. Glum de Euripidis Alc., Diss. v. Berlin 1836; H. Köchly Historisches Taschenbuch 1847, S. 359 ff., welcher eine neue Dramaart annimmt; dagegen sind für eine Tragödie Goethe, Gottfr. Hermann, Tieck (Historisches Taschenbuch 1841 S. 276), Hartung und Villemain tableau de la littérature au XVIII. siècle, 43. leçon; s. auch H. Düntzer Jahns Archiv 5, 192 ff.; Rud. Rauchenstein die Alk. des E. als besondere Gattung des griech. Drama, Pr. v. Aarau 1847; Bendixen de A. Euripidis, Pr. v. Altona 1851 (gegen Köchly); E. Buchholz de A. Euripidea, Pr. v. Osnabrück 1864; Ern. Wilken de A. Euripidea, Diss. v. Greifswald, Berlin 1867; Wlad. Kolanowski de natura atque indole fabulae Euripideae quae A. inscribitur, Pr. v. Ostrowo 1868; Gust. Bissinger über die Dichtungsgattung und den Grundgedanken der Alc. des E., Pr. v. Erlangen 1869 u. 1871. Nach U. v. Wilamowitz Isyllos v. Epidauros S. 66 f. wirkte das burleske Drama des Phrynichos auf Euripides ein. — Alb. Müller scenische Fragen zur Alk. des E., Pr. des Lyc. v. Hannover 1860.

Gedanken hingab, wenn er die rührenden Abschiedsscenen und die Klage des verlassenen Gatten hörte [1]. Es ist wahr, dass der alte Vater des Königs weder von diesem so unkindlich getadelt werden noch selbst mit so würdeloser Zähigkeit am Leben hängen sollte, dennoch konnte Euripides diesen peinlichen Auftritt genügend entschuldigen: Das egoistische Benehmen der Eltern gehörte offenbar der volkstümlichen Ueberlieferung an [2] und das Sprichwort sagte schon damals, dass die alten Leute mehr als die jüngeren am Leben hängen [3]. Vor allem aber bedurfte der Dramatiker dieser Scene, damit die Opferwilligkeit der Gattin durch die Selbstsucht der Eltern eine kontrastierende Folie erhielt. Ein zweiter, echt euripideischer Kontrast entsteht dadurch, dass der Dichter die Fröhlichkeit des im Trauerhause ahnungslos zechenden Herakles mit derbem Pinsel malt [4]. Wenn der Held es mit dem Todesgotte, vor dem sogar Apollo zittert, aufnehmen soll, muss ja Admetos ihm etwas grossartiges, ja unerhörtes gethan haben. Wo hätte man aber einen zweiten Gastfreund gefunden, der seine Thränen zurückhält, nur damit der müde Fremdling in seinem Behagen nicht gestört wird? Zum Schlusse muss hinwiederum Admetos zeigen, dass er durch seine Treue Herakles' Heldenthat wirklich verdient. Racine erklärte, nichts rührenderes als diese Tragödie zu kennen. Sie war in der That dazu angethan, die Thränen fliessen zu machen. Was uns daran abstösst, beruht teils auf der Verschiedenheit der Anschauungsweise [5] teils auf den outrierten Kontrasten, obgleich sie schon feiner und zielbewusster als im „Rhesos" angelegt sind. Mit solchen Dramen gewann Euripides bereits dauernden Erfolg; denn wäre es nicht im vierten

---

1) Vgl. Plato sympos. 208 d. Die Römer freilich dachten über Admet anders (Val. Max. 4, 6, 1), weil sie den Wert der Frauen höher schätzten.

2) Man vergleiche das Märchen, welches Politis μελέτη περὶ τοῦ βίου τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων I p. 278 f. mitteilt.

3) Eurip. fr. 537. Sophocl. fr. 64 D; dieser schilderte Akrisios ähnlich (fr. 65).

4) Trunkene in der Tragödie S. 252; auch Ion schilderte Herakles in der „Omphale" mehr volkstümlich als tragisch (fr. 29).

5) Man könnte es z. B. auch komisch finden, wenn Orestes bei Aeschylus (Cho. 300 f.) das Orakel, die Blutrache und — χρημάτων ἀχηνία als Motive des Muttermordes anführt.

Jahrhundert auf dem Repertoire geblieben, hätten die Komiker Antiphanes und Alexis „Alkestis“ nicht travestiert.

Da die übrigen Dramen trotz ihrer verschiedenen Qualität im allgemeinen auf derselben Stufe der Technik stehen, wollen wir in der alphabetischen Ordnung fortfahren.

„Andromache[1]) zerfällt in zwei eigentlich unverbundene Hälften, wie auch sogar Hermione, die zuerst in blutdürstiger Eifersucht Andromache verfolgt, plötzlich und, wie ihre Amme selbst sagt (V. 866 ff.), ohne rechten Grund ihren Charakter ändert. Der zweite Teil zerfällt obendrein in mehrere lose aneinander gereihte Scenen, welche sogar die Einheit der Zeit vermissen lassen. Die argen Mängel des Entwurfes werden nicht einmal durch ergreifende Scenen aufgewogen; die Schilderung von Neoptolemos' Tod (V. 1136 ff.) ist von grässlicher Anschaulichkeit und doch, insofern der Dichter dessen Begleiter ignoriert, ganz unwahrscheinlich. Die alten Kritiker haben die Tragödie nach Verdienst gewürdigt[2]) und Euripides selbst scheint nicht viel davon gehalten zu haben, denn er gab sich nicht die Mühe sie selbst aufzuführen, sondern in den Listen war ein sonst unbekannter Chormeister Demokrates eingezeichnet[3]). Die Gehässigkeit gegen die Spartaner ist so unverhohlen ausgedrückt, dass schon die Alten das Drama in den Anfang des peloponnesischen Krieges versetzten[4]); da überdiess mit Bitterkeit von dem Glücke der Spartaner die Rede ist, könnten V. 733 ff. auf die Oetagegend, die, seit 426 jenen entfremdet, im Winter 413/2 dem König Agis Geiseln stellen musste, zu beziehen sein.

---

1) v. Knapp étude comparative sur la composition et le développement des caractères dans l'Andromaque d'Euripide et de Racine, Wetzlar 1878; E. Johne die A. des Eur., Pr. v. Landskron, Wien 1883. Hartung Eurip. restit. II 108 ff. versucht die Einheit der Handlung nachzuweisen.

2) Scholien zu V. 32.

3) Scholien zu V. 445; Bergk Hermes 18, 493 identificiert ihn mit dem argivischen Musiker Timokrates vit. Eur. Z. 15, dessen Namen wie das danebenstehende 'Ιοφῶντα verderbt sein konnte.

4) V. 445, vgl. 733; die Annahmen der Neueren schwanken zwischen den Extremen Ol. 87, 2 (Firnhaber Philol. 3, 408 ff.) und Ol. 92, 1 (Hardion).

Die Bakchen[1]), welche Pentheus' Untergang vorführen, sind ein wahrhaft bakchisches Stück; da es am meisten unter allen einen einheitlichen Ton hat, war es in aller Mund und Goethe erklärte, gefolgt von A. W. Schlegel, die Tragödie für sein liebstes Stück[2]). Dionysos, der wunderthuende Gott im Mittelpunkt, um ihn geschart ein begeisterter Chor phrygischer Frauen mit Tambourins, der greise Teiresias und der alte Kadmos im Gewande von Bakchanten, alles vereinigt sich dazu, eine wunderbare Stimmung hervorzurufen, so dass selbst der ungläubige Pentheus widerwillig davon fortgerissen wird[3]). Den Glanzpunkt des Stückes bilden die zwei Erzählungen des Boten, worin das frohe dionysische Treiben in den schattigen Gründen des Kithäron und dann als Gegenstück der fürchterliche Ausbruch bakchantischer Wut lebhaft geschildert wird. Zum Schlusse führt der Dichter die wahnverwirrte Agaue mit dem blutigen Haupt ihres Sohnes vor. Das Drama ist leider durch mehrere Lücken entstellt; dieselben sind freilich im allgemeinen nicht schwer zu ergänzen[4]). Die unmotivierte Hervorhebung von Makedonien und Pierien berechtigt zu der Vermutung, dass Euripides dieses Stück für das Schlosstheater von Pella dichtete[5]); in Athen wurde es ja, wie oben berichtet, erst nach seinem Tode aufgeführt.

Die „Elektra" liefert aus dem Grunde, weil sie einen bereits von Aeschylus und Sophokles bearbeiteten Stoff erneuert, zur Erkenntnis der euripideischen Arbeitsmethode einen wichtigen Beitrag[6]). Man merkt dem Dichter an, wie klug er die

1) Gerh. H. Meyer de Euripidis Bacchabus, Diss. v. Göttingen 1833; Ernst. Wold. Silber de E. Bacchis, Diss. v. Berlin 1837; A. Reuscher de E. B., Perleberg 1856; J. Bamberger de E. B., Pr. v. Bensheim 1869. — Frdr. Gotth. Schöne de personarum in E. Bacchabus habitu scenico, Lpg. 1831; Bruno Arnold de E. re scenica II. continens Bacchas et Phoen., Nordhausen 1879; F. J. Dähn de rebus scaenicis in E. B. I. Diss. v. Halle 1880.

2) Bei Müller, Unterhalt. v. 19. Okt. 1823 S. 70; er analysierte sie in „Kunst und Altertum" VI 1 S. 71 ff. (Werke Bd. 33 S. 44 ff.)

3) Ferd. Lachmann der Charakter des P. in den B. des E., Zittau 1870.

4) Robert Hermes 13, 137, besonders aus Nonnos und dem Χριστὸς πάσχων (s. Ausgabe von G. Brambs p. 17).

5) Madvig kleine philol. Schriften. S. 459, 1; s. V. 409 ff. 560 ff.

6) S. 261 A. 2; Gust. Ad. Queck de Euripidis E., Preisschrift v. Jena

Fehler seiner Vorgänger vermieden zu haben meint. Da die misstrauischen Verbrecher ihre Burg durch Wachen gesichert haben werden (V. 615 ff.), muss die Rachethat nach seiner Ansicht auf das Land hinaus verlegt werden; Aigisthos mag dort ein Opfer darbringen, wogegen Klytaimestra durch einen besonderen Vorwand hinauszulocken ist, und diesen bereitet der Dichter durch einen gesuchten Einfall vor: Elektra ist, um unschädlich zu werden, an einen unbemittelten Bürger verheiratet worden [1]; damit der Fortgang des Mythus keine Störung erfährt, handelt er natürlich als edelsinniger Mann. Nächst dieser Neugestaltung der Grundlage hat Euripides, indem er gegen Aeschylus und vielleicht noch einen anderen Dichter (V. 524 ff.) selbstgefällig polemisiert, die Erkennung der Geschwister spitzfindig abgewogen und die Herbeiführung derselben, da er keinen erheblichen Altersunterschied zwischen Orestes und Elektra annahm [2], folgerichtig dem alten Erzieher übertragen.

Man darf nicht verschweigen, dass Euripides auch in sittlicher Beziehung das Ende des sophokleischen Stückes gebessert hat. Ihm graute vor dessen hartem kaum einer Gewissensregung zugänglichen Rächer, den Orestes müssen nach des Dichters richtigem Gefühle die Erinyen ereilen, und nicht blos ihn, auch Elektra wird von ihnen gequält; es fällt ihr besonders dies schwer auf das Herz, dass ihr Apollo den Muttermord nicht befohlen habe (V. 1303 f.). Trotz dieser tieferen Auffassung hinterlässt „Elektra" ein peinliches Gefühl, denn wie soll man, wenn Apollo von den Dioskuren wegen seines Befehles getadelt wird (V. 1302. 1296 f.), in der Bestrafung der Meuchelmörder das Walten höherer Gerechtigkeit und nicht die blinde Notwendigkeit (V. 1301) finden? Ausserdem sind die Charaktere der Hauptpersonen so realistisch gezeichnet, dass sie keine Sympathien erwecken [3].

1844; Andr. Neumeyer parallele Charaktere u. Zustände in Eur. E. u. Goethes natürlicher Tochter, Pr. v. Amberg 1873.

1) Er ist aus gutem Geschlechte (V. 37 f., vgl. 57). Die Bezeichnung αὐτουργός wäre besser zu meiden.

2) Vergl. 14 ff. 573 f.

3) Ueber den Charakter Elektras s. U. v. Wilamowitz Hermes 18, 224 ff.

Wir haben bereits angedeutet, dass wir das sophokleische Stück für älter halten[1]; eine deutliche Anspielung auf den matten Schluss desselben scheint in dem Vers (893) zu liegen: „Ich habe Aigisthos nicht mit Worten, sondern thatsächlich getötet". Man begreift aber, warum Euripides das Stück seines Zeitgenossen im Allgemeinen ignorierte und lieber mit Aeschylus den Kampf aufnahm.

„Hekabe"[2]) vereinigt wie „Andromache" zwei durch die Person der Titelheldin verbundene Handlungen; aber das Drama machte grossen Eindruck, zumal da sofort am Eingange der ruhelose Geist Polymestors die Herzen erschütterte und für die unglückliche Mutter mitleidsvoll stimmte[3]). Nur der Schluss fällt rasch ab; Polymestor wird nämlich, nachdem er sich wie ein wildes Tier geberdet, mit einem Male zum Propheten, um Hekabes Verwandlung zu verkündigen; wie Euripides seiner Zunge überhaupt nicht leicht Einhalt thut, fügt der Thrakier noch rasch das Geschick Kassandras und Agamemnons hinzu. Die Charaktere der Griechen sind, wenn auch nicht imponierend, doch gut und wahrscheinlich gezeichnet, während die Masslosigkeit der Barbaren, welche ja die hellenische Sophrosyne nicht kennen sollten, an „Rhesos" erinnert. Wie wenig Hekabes Leidenschaftlichkeit zu ihren abgewogenen und berechneten Reden stimmt, ward schon im Altertum bemerkt.

Welcher Abschnitt des troischen Sagenkreises hätte den pessimistischen Dichter mehr anziehen können als die Helenasage[4]), so wie Stesichoros sie in der berühmten Palinodie hin-

---

1) Queck a. O. p. 86 ff.; O. Ribbeck Leipziger Studien 8, 382 ff.; R. Haupt Ztsch. f. österr. Gymn. 24, 660 ff. umgekehrt Gruppe Ariadne S. 453 ff.; H. Kolster über die Zeit der Abfassung der E. des S. u. E., Pr. v. Meldorf 1849; U. v. Wilamowitz Hermes 18, 214 ff.; Bruhns Jahrbb. Suppl. 15, 314 ff.

2) J. B. Hutter über die Einheit der Handlung in der Hecuba des E., Pr. v. München 1836; Christ. Lor. Sommer de Euripidis H., 4 Pr. v. Rudolstadt 1838, 40, 42, 44; Otto Wolter de E. H. disp., Pr. v. Ilfeld 1853; Trede qua arte H. Euripidea composita sit, Pr. v. Kiel 1863.

3) Cicero Tuscul. 1, 16.

4) C. W. Wieland Neues attisches Museum II (1808) S. 3 ff.; Frz. Heinisch prolegomena ad Eur. H., Diss. v. Breslau 1825; B. v. Hoff de mytho Helenae Euripideae, Leiden 1843; E. Hirsch de Eur. H. I. Pr. v. Breslau 1861; Herm. Dingelstad de Eur. H., Diss. v. Münster 1865.

gestellt hatte? Man denke nur: Hunderttausende von Menschen wüten zehn Jahre lang gegen einander, und richten um den Preis zahlloser Leben ein stolzes Reich zu Grunde, und dies um ein Schattenbild, weil die rachsüchtige Hera ihrem Beleidiger die wirkliche Helena nicht gönnte, sondern sie in Aegypten barg! Euripides hielt diese Situation für günstig, um einmal, durch keine detaillierte Ueberlieferung gestört, seiner Phantasie völlig die Zügel zu überlassen. Helenas Schönheit führte ihn auf die Liebe als dramatisches Motiv. Also liess er den alten Proteus, ihren Hüter, gestorben sein und dessen Sohn Theoklymenos nach ihrer Schönheit begehren, während die in Griechenland für die personificierte Untreue geltende Frau ihrem Gatten treu bleibt. Wie wird nun Menelaos, wenn er, mit eben jenem teuer erkauften Schattenbilde heimkehrend, nach Aegypten gerät und die wahre Helena erblickt, sich entsetzen! Fügen wir dazu, dass andererseits Helena nach dem, was der mit einem sehr gesuchten Vorwande auftretende Teukros ihr erzählt hat, ihren Gatten für tot halten muss, dass ferner Theoklymenos aus Rache jeden griechischen Fremdling töten will! Als Menelaos durch einen glücklich hinzukommenden Boten die Wahrheit erkannt hat, soll er Gemahlin und Leben retten. Dies wird durch eine an die „taurische Iphigenie“ erinnernde Intrigue eingeleitet und dank dem Eingreifen von Proteus' Tochter und der göttlichen Brüder Helenas zu glücklichem Ende geführt. Dieses raffinierte Intriguenstück hat unter den erhaltenen Tragödien seinesgleichen nicht; damit der antike Zuschauer die verwickelten Verhältnisse hinlänglich überblickte, bedurfte Euripides ausser dem ungewöhnlich langen und trockenen Anfangsprologe gar einen zweiten gleich schablonenhaften, den Menelaos beim Auftreten spricht (V. 386 ff.).

„Der rasende Herakles“ [1]) entbehrt wieder der Einheit der Handlung, da der zweite Teil allein die im Titel angedeutete Sage behandelt, wogegen der erste innerlich gar nicht damit zusammenhängende die Bedrohung von Herakles' Familie durch den Usurpator Lykos vorführt; in der höchsten Not kommt der Held aus der Unterwelt zur Rettung aufgestiegen. Trotz der Mängel der Anlage — die Einführung des Trösters

1) Jul. Zastra quaestt. de Eur. H. f., Pr. v. Breslau 1847.

Theseus ist ein patriotischer Exkurs — muss die Tragödie zu den wirkungsvollsten gezählt werden, denn die einzelnen Situationen, vor allem die erschütternden des zweiten Teiles, sind meisterhaft ersonnen und ungemein naturgetreu.

„Die Herakliden"[1]) hingegen konnten nur einen Patrioten, der in seiner Stadt die Beschützerin der verfolgten Unschuld bewunderte, befriedigen. Euripides zeigt nämlich Herakles' Waisen in Marathon[2]) gegen Eurystheus beschützt. Dieser kommt zuletzt selbst gefangen auf die Bühne, auf dass er ein Athen günstiges Orakel verkünde, welches wenigstens soviel lehrt, dass das Stück nach dem Anfange des peloponnesischen Krieges geschrieben ist[3]). Sonst würde man schwerlich vermuten, dass es von einem erfahrenen Dichter herrührt. Zwischen der Masse des Trivialen fällt höchstens ein origineller Gedanke auf; wir denken an die jugendliche Kampflust des altersschwachen Iolaos, wobei Euripides freilich an das Komische streift.

Der „Hippolytos"[4]) zeigt, dass Euripides gegen Kritik sich nicht hartnäckig verschloss. Als er nämlich das erste Mal die Liebe Phaidras zu ihrem Stiefsohne bearbeitete, brachte die Frivolität der Heldin das Drama zu Falle. Da Hippolytos vor Abscheu das Gesicht verhüllte, hiess dieses Drama später

---

1) Fr. Aug. Gotthold Bemerkungen über die H. des E., Königsberg 1827; Joh. Theis de E. H., Diss. v. Münster 1868; Frz. Potthast de E. H., Diss. v. Münster 1872; U. v. Wilamowitz Hermes 17, 337 ff. u. de E. H., Pr. v. Greifswald 1882.

2) V. 32 f. (nach dem Argument Z. 5 Athen); s. Höveler de Heraclidarum Eur. scaena et tempore, Diss. v. Münster 1878 p. 1 ff. Dies beleuchtet den Inhalt von Lykophrons „Marathoniern".

3) V. 1030 ff. beziehen sich auf das Thucyd. 3, 89 erzählte Ereignis, weil Eurystheus am Isthmos begraben lag (Zirndorfer a. O. p. 34 f.); andere Vermutungen verzeichnen Höveler a. O. p. 11 ff. und Potthast a. O. p. 11 ff.

4) Ewald Scheibel de Eur. H., Diss. v. Berlin 1841; R. Schreiber der H. des E. nach Anlage, Idee u. Entwicklung, Pr. v. Ansbach 1854; Alb. Weigert der Hippolyt des E. u. die Phädra des Racine, nebst einer vorausgesandten Würdigung des E., Diss. v. Freiburg, (Breslau) Berlin 1869; F. Weyhe zur sittlichen Würdigung des eurip. H., Pr. v. Seehausen 1876; Fr. Greschl in „Sammlung philol. Arbeiten, herausg. zur F. des 25j. Jub. v. Kvicala" Prag 1884 (böhmisch) S. 202 ff.

„der verhüllte Hippolytos“ [1]). Euripides gab es nämlich allerdings heraus — noch Seneca benützte es —, aber er bearbeitete den Stoff zum zweiten Male, und dieser Fassung gab man davon, dass der Held in der ersten Scene seiner Lieblingsgöttin einen Kranz darbringt (V. 73 ff.), den Beinamen Στεφανίας oder Στεφανηφόρος. Euripides verlegte den Schwerpunkt der Fabel von Phaidra, welcher Sophokles, nach dem Titel seines Stückes zu schliessen, die erste Rolle angewiesen hatte, auf Hippolytos. Jene erscheint ihm ja nur als unschuldiges Werkzeug der beleidigten Aphrodite, deren Rachsucht sie selbst zum Opfer fällt, und deshalb des Mitleides, nicht des Tadels wert [2]); so allein und nicht aus beleidigter Eitelkeit wird der verhängnisvolle Brief erklärt. Der Dichter entwirft ein zartsinniges Gemälde der unseligen Frau, in welcher die Leidenschaft gegen das Rechtsgefühl einen schweren Kampf zu bestehen hat, worin letzteres siegte, wenn nicht die ungebetene Dienstfertigkeit der Amme und vielleicht auch dazu ein gewisser Fatalismus die andere Schale beschwerten. In Hippolytos hingegen scheint Euripides sich selbst idealisiert zu haben, oder ist nicht die innige Naturliebe (V. 73 ff.), das Bücherstudium, das für den Jäger der Sage nicht eben passt [3]), und vor allem der schroffe Hass gegen Aphrodite unmittelbar aus eigensten Empfindungen des Dichters selbst geschöpft? Die peinliche Gewissenhaftigkeit, mit der er widerwillig den ihm abgelockten Eid hält, sichert ihm die Sympathien; diese würde, bei den Griechen wenigstens, allerdings etwas beeinträchtigt, wenn er dadurch sein Verderben heraufbeschwöre. Aber was hätte ein Wortbruch gefruchtet, wo der Vater natürlich dem Vermächtnisse einer teueren Toten unbedingten Glauben schenkte? Da

---

1) Ἱππόλυτος καλυπτόμενος Pollux 9,50. Schol. Theocrit. 2, 10; vgl. Seneca's Phaedra und Ovids vierte Heroide, dann Ed. Hiller Liber miscellaneus ed. a soc. philol., Bonn 1864 p. 34 ff.; Birt Rhein. Mus. 32, 403 ff., Leo L. Annaei Senecae tragoediae I p. 173 ff.; A. Kalkmann de Hippolytis Euripideis, Bonn 1882 (besonders p. 24 ff.); Max Mayer de Euripidis mythopoeia, Berlin 1883 p. 65 ff.

2) Ueber den Charakter Phaedras: Wilamowitz analecta Euripidea p. 210 ff.; F. Puntoni de Phaedrae indole et moribus ex Eur. H., Pisa 1885.

3) V. 952 f.; Welcker kleine Schriften II 474, Trag. S. 749 u. Kalkmann a. O. p. 6 suchen orphische Züge. Vgl. S. 319, 4.

die Alten an Aphrodites Grausamkeit, wie es scheint, keinen Anstoss nahmen, rechneten sie das Stück zu den vorzüglichsten Werken des Euripides; es erhielt bereits bei der ersten Aufführung (428) die höchste Anerkennung.

„Ion“ [1]) kommt der „Helena“ sehr nahe, weil die verwickelte Handlung mit Ausnahme der Namen der Personen gänzlich erfunden ist [2]), so dass selbst der athenische Zuschauer den aufklärenden Prolog des Hermes dringend notwendig hatte. Apollo, der einst seine Geliebte Kreusa im Stiche gelassen und ihr Kind Ion im delphischen Tempel ausgesetzt, glaubt die Sache recht klug zu machen, als er durch ein Orakel Kreusas Gatten Xuthos zu dem Glauben, dass Ion dessen Sohn sei, verleitet; aber der weise Gott hat Kreusas Erbitterung nicht in Rechnung gezogen. Sie will Ion vergiften, und wird, nachdem ihr Helfershelfer durch seine Ungeschicklichkeit die Absicht verraten hat, von jenem mit dem Tode bedroht. Im rechten Augenblicke führt die Pythia die Erkennung zwischen Mutter und Sohn herbei, worauf Athene zum Schlusse den Scheidenden Ruhm und Segen in Aussicht stellt. Diese raffinierte Handlung ist um den Preis starker Unwahrscheinlichkeiten gewonnen: Warum langt Kreusa vor ihrem Gatten und obendrein gerade kurz vor dessen Ankunft in Delphi an? Wozu kommt sie selbst, wozu der uralte Pädagog? Und was wird Xuthos von der plötzlichen Versöhnung der Feinde denken? Diese Mängel mussten die Schauspieler, besonders der Spieler der dankbaren Titelrolle, durch virtuosen Vortrag verdecken [3]). Welche Modulationen verlangte z. B. sogleich das von dem auftretenden Ion vorgetragene idyllische Recitativ, dessen Anfangsverse das Emporsteigen der Sonne wunderbar schildern!

Die „Iphigenie in Aulis“ eröffnet der höheren Kritik interessante Probleme. Unmittelbar am Anfang erregen die

---

1) Wieland Neues attisches Museum I (1805) S. 3 ff.; Peter Fütterer de Eur. I., Diss. v. Münster; L. Enshoven de I. fabula Euripidea quaestt. sel., Bonn 1880; L. Eysert über die Echtheit des Prologes in Eur. I., Pr. v. Prag 1880; J. Klinkenberg Euripidea I. Pr. v. Aachen 1884; G. Schmid Euripidea, de Ione, Lpg. 1884.

2) U. v. Wilamowitz Hermes 15, 484, 3.

3) Vgl. Demetr. de eloc. 195.

ersten 48 anapästischen Verse gerechten Anstoss; wiewohl nämlich ein solcher Beginn nicht unmöglich war (S. 200), folgt ein nach gewohnter Manier gefertigter Prolog und macht jenen Eingang völlig überflüssig, was von keinem anderen antiken Prologe gesagt werden könnte. Mithin ist der Eingang sicher nicht euripideisch [1]). Nicht anders darf das Urteil über die Schlussscene lauten: Nachdem der Chor Iphigenies Abgang durch ein Lied begleitet hat, tritt nach der heutigen Fassung ein Bote auf, um der herbeigerufenen Klytaimestra die wunderbare Rettung ihrer Tochter zu erzählen. Sie selbst spricht teils Albernes (Z. B. V. 1536) teils Nichtssagendes; jene Erzählung enthält einen zu deutlichen Anklang an die parallele der „Hekabe", ausserdem haben feinhörige Metriker einen Abfall im Versbau wahrgenommen. Mit einem Worte, der Schluss ist des Dichters unwürdig [2]). Endlich hat die Parodos des Chors eine wahrhaft aeschyleische Länge, wodurch gegen die zweite Hälfte (V. 231 bis 302) ein Verdacht rege wird [3]), den die Beobachtung einer uneuripideischen Sagenversion zur Gewissheit erhebt [4]). Andererseits beweisen einige Citate, dass dafür Echtes unterging [5]), im besonderen geht aus Aelian hervor, dass in seinem Exemplar Artemis persönlich die unglückliche Mutter tröstete [6]). Blicken wir im Zusammenhang damit auf den Prolog, so erkennen wir eine planmässige Verdrängung des monologischen Prologes und

1) Aeltere Literatur bei Jacobs Nachträge zu Sulzer 5, 402; J. H. Bremi Philol. Beiträge aus der Schweiz I (Zürich 1819) S. 143 ff.; Wecklein Ztsch. f. österr. Gymn. 1878 S. 721 ff.; Bohnhoff der Prolog der I. in A. des E., Pr. v. Freienwalde 1885; verteidigt von Hutter über den Prolog u. Epilog in Eur. Tragödie Iphigenia in A., Pr. v. München 1844 u. Herm. Hennig de Iph. Aulid. forma ac condicione, Berlin 1869 p. 21 ff. (doch gibt er p. 29 Interpolationen des jüngeren Euripides zu); Vitz de Iphigeniae Aulid. auctore et fatis, Pr. v. Torgau 1862 u. 1863.

2) Dies erkannte zuerst Porson supplem. ed. praef. Hecabae p. XXI, auch Schiller nahm Anstoss. S. die A. 1 citierten Schriften.

3) Böckh trag. princip. cap. 19 und Andere (bei Hennig p. 32 verzeichnet).

4) Zu V. 242 ff. Hennig p. 32 ff.

5) Schol. Aristoph. Ran. 1318 ff. Aelian. hist. an. 7, 39. Hesych. u. ἄθραυστα.

6) S. Musgravius exercitatt. in Eurip. I 8. 25 und Prévost théâtre des Grecs VII 121 leiten das Citat aus dem angeblich verlorenen Originalprolog ab, wogegen σήν spricht.

des deus ex machina, gegen welche der Komikerspott sich richtete, wie der Prolog des „Rhesos“ entfernt wurde und ein Späterer den getadelten Schluss der Andria des Terenz umarbeitete[1]). Man möchte zunächst an den jüngeren Euripides, welcher das Stück zuerst aufführte, denken; ist es indes glaublich, dass er die von seinem Vater oder Oheim mit hartnäckiger Konsequenz durchgeführte Manier so rasch verleugnet habe? Dies möchte um so weniger der Wahrheit entsprechen als jene ältere Fassung der Iphigenie natürlicher Weise eben von dem jüngeren Euripides aus des Dichters Nachlasse veröffentlicht wurde[2]). Die Bearbeitung rührt also von einem Schauspieldirektor des vierten oder dritten Jahrhunderts her; Ennius kannte sie nämlich bereits[3]).

Von den späteren Zusätzen befreit, erscheint die Tragödie als eine ausgezeichnete Leistung des alten Dichters, die sich den gleichzeitigen „Bakchen“ würdig an die Seite stellt[4]). Der Entwurf der Handlung ist allerdings etwas verwickelt und an das Intriguenhafte streifend, aber nirgends vielleicht ist es Euripides so gut gelungen, Handlungen und Charaktere in innere Beziehung zu setzen. Alle Personen werden lebendig und in-

---

1) Ritschl parerga Plautina et Terentiana p. 583 ff.

2) Dem jüngeren Euripides schreiben die Bearbeitung besonders Böckh trag. princip. cap. 17 f. p. 214 ff. (gegen ihn wendet sich Moritz Seyffert de duplici recensione Iph. Aul., Diss. v. Halle 1831), H. Bremi a. O. u. A. Matthiä Ausg. VII 321 ff. zu; hingegen denkt G. Hermann opusc. VIII 218 ff. das Stück verstümmelt und später interpoliert. Joh. Peter Bang de auctore Iph. Aul., Diss. v. Kopenhagen 1867 spricht wie Gruppe Ariadne S. 561 ff. das Stück Euripides überhaupt ab. Letzterer erschliesst aus dem irrigen Citat Athen. 13, 562e Chairemon als Verfasser (widerlegt von Heinr. Bartsch de Euripide Iph. A. auctore, Breslau 1837).

3) Ribbeck röm. Tragödie S. 44 f.; also nicht erst nach Stobaeus, wie Hartung meinte. Die Konstruktion V. 1603 (1594) ταύτην μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται dürfte vor Aristoteles (p. 112 a 33) nicht nachzuweisen sein.

4) Analyse bei Gruppe Ariadne S. 462 ff.; s. auch J. P. E. Greverus Eur.' Iphigeneia in A. bes. in ästhetischer Hinsicht, Oldenburg 1837 u. 1838; G. P. Kieffer Darlegung des Gedankenzusammenhangs in der aul. Iph. des E., Pr. v. Nürnberg 1837 u. 1838; Joh. Ludw. Berger de I. A. Eur. trag., Pr. v. Celle 1843, wozu die Vergleichungen von Euripides' und Racine's Stück kommen.

teressant charakterisiert [1]), wobei der Dichter der naheliegenden Gefahr eines gespreizten unnatürlichen Heroismus glücklich ausweicht. „Was einige [2]) an dem Charakter Iphigeniens aussetzen, (sagt Schiller), wäre ich sehr versucht, dem Dichter als einen vorzüglich schönen Zug anzuschreiben; diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus, ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur".

Die früher verfasste „taurische Iphigenie" [3]) ragt weniger durch solche Charakterbilder und rührende Scenen als durch die fein ausgearbeitete Erkennung der Geschwister hervor, obgleich die Exposition der der sophokleischen Elektra nicht ebenbürtig ist. Kein Deutscher wird dieses Drama lesen, ohne Goethes Dichtung im Geiste damit zu vergleichen [4]); wer eine in sich harmonische Nationaldichtung modernen Gedanken in antikem Gewande, mögen sie an sich noch so anmutig sein, vorzieht, wird in seinem Urteile nicht schwanken; vom griechischen Standpunkte entwickelt ja Euripides die Fabel ganz folgerichtig, denn Thoas ist ein Barbarenkönig und handelt als solcher, Iphigenie hat ihm nichts, sondern alles der Göttin ihrer Retterin zu danken, das Orakel befahl ferner ausdrücklich den Raub des Bildes, weshalb weder auf Iphigenie noch auf Orestes ein Schatten fällt. Selbst der deus ex machina verdient diesmal keinen Tadel; statt nämlich einen unlöslich verwirrten Knoten zu zerhauen, beruhigt Athene blos ängstliche Zuschauer über die sichere Flucht der Geschwister und befriedigt das patriotische Selbstgefühl der Athener. „Iphigenie" gehört, mit einem Worte, zu den wenigen Stücken des Euripides, in denen kein widriger Eindruck, keine manierierte Uebertreibung verstimmt.

---

1) E. Buchholz de personarum descriptione in Iph. Aul. Euripidis exhibita, Pr. v. Clausthal 1854.

2) Unter ihnen befand sich sogar Aristoteles (poet. 15 p. 1454a 32).

3) Christoph Ehemann zur scenischen Aufführung der taur. Iphigenia des E., Pr. v. Kaiserslautern 1875.

4) S. ausser vielen anderen O. Jahn Aus der Altertumswissenschaft. Populäre Aufsätze S. 353 ff.; A. Legrelle de celeberrima ap. Germanos fabula quae inscr. I. T., Paris 1864.

Die 431 aufgeführte „Medea“ [1]) soll Euripides, wenn anders wir die verderbte Ueberlieferung richtig verstehen, nach der gleichnamigen Tragödie Neophrons bearbeitet haben [2]). Allein was wir von dieser wissen, führt gerade auf das Gegenteil, Neophron verbesserte nämlich offenbar gewisse Schwächen des euripideischen Stückes, indem er die seltsame Prophezeiung über Jasons Tod änderte und die Ankunft des athenischen Königs Aigeus begründete, da diesen Euripides ohne dramatische Notwendigkeit [3]), bloss von seinem Patriotismus verleitet, eingeführt hatte. Ausserdem wird ausdrücklich ihm und nicht Neophron die für das Drama hochwichtige Neuerung zugeschrieben, dass Medea selbst ihre Kinder ermordete, während nach der landläufigen Sage Kreons Verwandte die Rachethat vollführten [4]). Der Tragiker legte sich also die schwere Aufgabe, die unnatürliche That durch Medeas Seelenzustand zu motivieren, freiwillig auf. In der That hat er die Erstickung des mütterlichen Gefühles durch Eifersucht und Rachsucht, welche Triebe das Barbarentum zu fördern schien, so meisterhaft gezeichnet [5]), dass kein anderes Stück ihm soviel Ruhm und soviele Nachahmer gewann [6]). Dennoch fanden sich im

---

1) B. Hauber über die Einheit der Handlung in der M. des E., München 1836. — C. E. Geppert über die Aufführung der M. des E., Lpg. 1843; Wecklein über die Scenerie der M. des E., Philol. 34, 182 ff.

2) Das Argument berichtet aus Dikaiarchos und (Ps.) Aristoteles ἐν ὑπομνήμασι: Τὸ δρᾶμα δοκεῖ (!) ὑποβαλέσθαι γενναιοφρόνως (Beck ὁ Σικυώνιος Νεόφρων, Nauck παρὰ Νεόφρονος) διασκευάσας; nach Diog. L. 2, 134 teilten einige das Stück dem Sikyonier Neophron zu. Nach O. Ribbeck Leipziger Studien 8, 386 ff. führte Neophron die erste Fassung der euripideischen Medea auf.

3) Aristot. poet. 25 a. E.

4) Pausan. 2, 3, 6; man behauptete, Euripides habe die Sage den Korinthiern zu Liebe abgeändert (Schol. V. 10 (vgl. 273) aus den „Philosophen“ und Parmeniskos; Aelian. var. hist. 5, 21). Ueber die Sage s. K. Theod. Pyl de Medea fabula, Diss. v. Berlin 1851 u. Ztsch. f. Altert. 1854 Sp. 405 ff. 481 ff. 1855 Sp. 505 ff. 521 ff. 529 ff.; Leo Hermes 15, 311 ff.; U. v. Wilamowitz ebend. S. 481 ff.

5) Gust. Ljunggren Euripidis M. karakteriserad och jemförd med Shakespeares Othello, Pr. d. Univ. Lund 1847; Heinr. Bartsch der Charakter der M. d. E., Pr. v. Breslau, Mainz 1852.

6) Meisterwerk des Euripides Anthol. Pal. 7, 50, 5, Lieblingswerk des Menedemos Diog. Laert. 2, 134; Joh. Ludw. Runeberg spec. acad. Medeam

Altertum Kritiker, die den lebenswahren Zug, dass Medea mitten in ihrer erheuchelten Ruhe konvulsivisch zu weinen beginnt, als Inkonsequenz tadelten [1]). Das Interesse ist voll auf die Heldin koncentriert, wogegen Euripides die Oekonomie der Handlung nicht tadellos behandelt; vor allem hatte Aristoteles Recht, wenn ihm der opernhafte Schluss (Medea entschwebt auf einem mit Drachen bespannten Wagen) missfiel [2]).

Wenn Suidas unter den Stücken des jüngeren Euripides eine „Medea" anführt, braucht diese nicht notwendig die uns gerettete zu sein [3]); ebensowenig berechtigen uns einige Gedächtnisfehler der ihrem Gedächtnis zuviel vertrauenden griechischen Gelehrten zur Annahme einer zweiten Bearbeitung [4]).

„Orestes [5])" muss man als einen seltsamen Einfall des greisen Dichters bezeichnen, der sich hier wie im „Ion" von der herkömmlichen Sage gänzlich frei machen wollte. Die von Anfang bis zu Ende erfundene Handlung beruht darauf, dass Euripides die volkstümliche Vorstellung von Erinyen, welche den Muttermörder ruhelos hetzen, nicht anerkennt. Was Orestes zu fürchten hat, sind die quälenden Visionen des beunruhigten Gewissens, und als sein Gemüt unter der Pflege der treuen Schwester ein wenig zur Ruhe kommt, bedroht die Blutrache ihr Leben, indem der alte Tyndareos das Volk gegen die Mör-

---

trag. Euripidis cum M. Senecae comparans, Helsingfors 1830; K. Th. Pyl Ztsch. f. d. Altertumsw. 1854 Nr. 51 ff. 1855 Nr. 64 ff.; L. Schiller M. im Drama alter u. neuer Zeit, Ansbach 1865; Bühler Aehnlichkeiten u. Verschiedenheiten der M. des E., Seneca u. Corneille, Pr. v. Donaueschingen 1876; H. Purtscher die Medea des E. verglichen mit der von Grillparzer u. Klinger, Pr. v. Feldkirch 1880.

1) Im Argument.

2) Poet. 15 p. 1454 b 1.

3) Samuel Petitus miscellanea VI c. 15; Hieron. Müller M., eine griech. Trag., Frankfurt 1811.

4) Böckh trag. princip. c. 13 p. 164 ff.; Aug. Frdr. Wolper de M. Euripidis trag. correcta et denuo edita, Göttingen 1818 = Commentationes tres, Lpg. 1825; widerlegt von Berger de M. Eur. trag. ab histrionibus interpolata, Göttingen 1830 u. de duplici recensione Medeae Euripideae, Pr. v. Celle 1863; Zirndorfer a. O. p. 13 ff.; Th. Klette quid de iterata Eur. Medeae editione sit judicandum, Lpg. 1875.

5) Casp. Bax de naturae simplicitate in Eur. O., Diss. v. Utrecht 1816; L. Ziemssen Didaskalia zu E.' O., Pr. v. Stargard 1867.

der seiner Tochter aufreizt. Käme jetzt schon der deus ex machina, der am Schlusse Orestes nach Athen zur traditionellen Entsühnung weist und eine Doppelheirat anordnet, hätte das Stück die übliche Länge nicht erreicht. Deshalb schiebt Euripides eine Sparta feindliche Episode ein; Menelaos befindet sich nämlich eben in Argos auf der Heimkehr, verweigert aber den Kindern seines Bruders feige jegliche Hilfe. Da wollen die Geschwister nach Pylades' Rat wenigstens nicht ungerächt sterben; sie würden Helena töten, wenn sie nicht Apollo zu ihrem göttlichen Vater entrückte, und, als sie statt ihrer Hermione ergreifen, ist die Zeit, dass jener Gott auftreten darf, endlich gekommen. Ausser der Nebenrolle des treuen Pylades kommt keine einzige sympathische Gestalt vor, deren Schicksal herzlichen Anteil erwecken könnte, im Gegenteil muss man mit Aristoteles die karrikierte Zeichnung des Menelaos tadeln [1]). Immerhin machten einzelne schöne Scenen (besonders die unvergleichliche Einleitung), vielleicht auch die grellen Farben Glück. [2])

Die „Phönikerinen" (Φοίνισσαι) [3]) zeigen, wie Euripides bei einem schon vor ihm behandelten Stoffe übermässig nach Selbständigkeit hascht. Wer würde aus dem blossen Titel vermuten, dass die Tragödie den aeschyleischen „Sieben gegen Theben" entspricht? Euripides hat nämlich aus keinem anderen Grunde als der Seltsamkeit wegen einen Chor phönikischer Frauen, die angeblich auf der Reise zum delphischen Orakel begriffen sind, eingeführt, als ob nicht die notwendige Aufklärung dieses Zufalls das Drama stören müsste. Auch die Schilderung des Belagerungsheeres, von Aeschylus der

---

1) Poet. 15 p. 1454a 29. 25 a. E., vgl. argum. I. a. E.

2) Τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων Argum. I.; δρᾶμα δεξιώτατον Strattis fr. 1, 2.

3) Fr. Aug. Gotthold ästhet. Beurteilung der Phönik. des E., Pr. v. Königsberg 1834; H. R. E. Steudener de E. Ph., Pr. v. Rossleben 1849; A. Lichtenauer des E. Phönissen, Pr. v. Landshut 1852; W. Hornbostel über die Ph. des E., Pr. v. Ratzeburg 1862; Leidloff de Eur. Phoenissarum argumento atque compositione, Pr. v. Holzminden 1863; Frd. Spiro de Eur. Ph., Diss. v. Berlin 1884. — Heinr. Haacke de Euripidis fabula cui Phoenissarum nomen inditum est, iterum et acta et recensita, Diss. v. Breslau, Schweidnitz 1851.

Handlung glücklich eingewebt, bildet jetzt, wo der Pädagog die junge Antigone hoch oben vom Palaste herabblicken lässt, eine Episode und erscheint dadurch, dass nachher ein Bote kommt, noch überflüssiger. Die Handlung ist durch den Opfertod des Menoikeus und die Verjagung des alten Oedipus bereichert, wenn auch nur äusserlich. Euripides schreckte sogar vor dem unwahrscheinlichen Einfalle, dass Polyneikes auf Iokastes Drängen mit seinem meineidigen Bruder in Theben eine Zusammenkunft hat, nicht zurück, weil er dadurch eine effektvolle Scene mehr gewann. An solchen war das Stück überhaupt reich, was seinen Bühnenerfolg sicherte [1]). Eine durch Seneca irre geleitete Zeit erklärte die „Phoenissen" für das Meisterwerk des Tragikers; sagt doch Hugo Grotius in dem Vorwort seiner Uebersetzung: „Quantum Euripides alios vincit, tantum ejus alias tragoedias a Phoenissis vinci et veteres critici notant et res ipsa loquitur". Dann begeisterte man sich namentlich in der Sturm- und Drangperiode für das deklamatorische Stück; Klinger bildete es in den „Zwillingen", Leisewitz in „Julius von Tarent" nach; noch Schillers „Braut von Messina" ist durch die euripideische Tragödie, von welcher er einen Teil übersetzte, inspiriert, besonders will der Prolog augenscheinlich eine Verbesserung des griechischen sein.

Die „Schutzflehenden" (Ἱκέτιδες) [2]) behandeln einen von Aeschylus in den „Eleusiniern" eingeführten patriotischen Stoff, indem sie wieder Athen als Hort der Unglücklichen verherrlichen, während das verhasste Theben die Göttergebote nicht achtet. Wie Theseus Kreon zur Auslieferung der Leichen der Sieben nötigt, konnte nur auf Kosten der Einheit der Zeit dargestellt werden. Aus dem mehr lyrischen Ausdruck von Trauer und Dank ragt eine romantische Episode heraus: Euadne stürzt sich, von ihrem Vater Iphis vergeblich zurückgehalten, in den Scheiterhaufen ihres Gemahls Kapaneus. Vom dramatischen Standpunkte aus ist sonst nichts an dem Stücke zu rühmen [3]).

---

1) Argum. II p. 392, 22 ff. Der Komiker Strattis parodierte es.

2) Ad. Sötbeer de mythico argumento Euripidis Suppl., Diss. v. Göttingen 1837; Jul. Zastra Untersuchungen über das eurip. Trauerspiel: Die Hiketiden, Pr. v. Neisse 1848.

3) Hartung (in der Einleitung zur aulischen Iphigenie) zweifelt daher

Die „Troerinen"[1]) zerfallen eigentlich in drei Scenen ohne inneren Zusammenhang: Die Achäer verfügen über die gefangenen Troerinen, hierauf holen sie, um das Königsgeschlecht auszurotten, Astyanax zum Tod, dann trifft Menelaos mit seiner treulosen Gemahlin zusammen, wobei ihn Hekabe ohne Erfolg zur Rache aufstachelt — wieder eine Satire auf die Spartaner. Zum Schlusse sah man Troja brennen; was weiter geschieht, hat der Zuschauer gleich anfangs von Poseidon und Athene erfahren. Der lyrische Teil des Stückes ist von hoher Schönheit, während Euripides gegen das Dramatische gleichgiltiger als je gewesen ist.

Ueber die verlorenen Stücke des Euripides ist dank seiner Popularität weit mehr als bei Sophokles und Aeschylus bekannt; trotzdem müssen wir es uns versagen, auf die zahlreichen scharfsinnigen Vermutungen, welche den Gang dieser Dramen betreffen, einzugehen, wollen jedoch die umfängliche Literatur nicht ignorieren.

Abgesehen von Valckenaer diatr. in Eurip. perditorum dramatum reliquias, Leiden 1767 (Lpg. 1824) und Hartung Euripides restitutus, Hamburg 1843—46, 2 Bde. handeln speciell über Αἰγεύς: M. Mayer de Euripidis mythopoeia p. 59 ff.; Αἴολος: Rohde der griech. Roman S. 101 A. 2; Ἀλέξανδρος: Bruhns Jahrbb. Suppl. 15, 303; Ἀλκμέων ὁ διὰ Κορ.: Frd. A. Basedow de E. fabula quae inscr. Ἀ. ὁ δ. Κ., Diss. v. Rostock, Lpg. 1872; Ἀλκμήνη: R. Engelmann Annali dell' inst. archeol. 1872 p. 13 ff. u. Beiträge zum Eur. I. Berlin 1882; Ἀνδρομέδα: Trendelenburg Ann. d. inst. 1872 p. 115 f.; Robert Archäol. Ztg. 1878 S. 18; Ἀντιγόνη: Schneidewin Philol. 6, 593 ff.; Heydemann über ein nacheuripideische Antigone, Berlin 1868 u. Arch. Ztg. 1871 S. 108 ff.; Klügmann Ann. d. inst. 1876 p. 178 ff.; Wecklein Sitzungsber. der bayer. Akad. 1878 II S. 170 ff.; Mayer a. O. p. 73 ff.; Ἀντιόπη: O. Jahn Archäol. Ztg. 1853 S. 73, 27. 76; Wecklein a. O.; Mayer a. O. p. 75 f.; Em. Johne die A. des E., Pr. v. Landskron 1880; Ernst Graf die Antiopesage bis auf Eur., Diss. v. Zürich, Halle 1884 p. 29 ff.; Ἀρχέλαος: Herwerden Verslagen en Mededelingen der Akad. te Amsterd. Letterkunde III 1; Αὐγή: Wilamowitz anall. Eurip. p. 186 ff.; Ἐρεχθεύς: Adelh. Nagel de Er. trag. Eur. perdita, Berlin 1842; Θησεύς: Jahn, archäol. Beiträge S. 252 f.; M. Mayer a. O. p. 63 ff.; Θυέστης: W. Braun, der Th. des E., Wesel 1882; Κρεσφόντης: Frdr. A. Basedow, de Eurip. fabula quae inscr. Cr. I. Pr. v.

---

die Echtheit an. Schol. Soph. Oed. Col. 213 macht die gute Bemerkung, dass Theseus Adrastos nicht kennt, „damit das Stück verlängert werde".

3) Em. Th. Wagler de Eur. Tr., Diss. v. Marburg, Brandenburg 1845.

Eberswalde 1878; Wecklein, über den Kr. des E., Würzburg 1881; Κρῆτες: Jahn a. O. S. 238 f.; E. Kuhnert, Jahrbb. f. Phil. Suppl. 15, 192 ff.; G. Körte, Historische u. philol. Aufsätze E. Curtius gewidmet, Berlin 1884 S. 195 ff; Μελέαγρος: M. Meyer a. O. p. 77 ff.; Οἰδίπους: K. Fr. Hermann, quaestionum Oedipodearum capita tria, Marburg 1873; G. Hermann, Ztsch. f. Altertumsw. 1837 S. 793 ff.; Vollbehr, de Oedipi Euripidei fragm., Pr. v. Glückstadt 1861; W. Braun, Rhein. Mus. 22, 245 ff.; Πελιάδες: Robert Archäol. Ztg. 1875 Taf. 13; Wilamowitz Hermes 15, 485, 1; Πρωτεσίλαος: Kiessling, analecta Catulliana, Greifswald 1877 p. 5 ff. u. conjectaneorum spicilegium II., ind. lect. hib., Greifswald 1884 N. X; M. Mayer, Hermes 20, 101 ff.; Συλεύς: O. Jahn, Archäol. Ztg. 1861 S. 157 ff.; Τήλεφος: Jac. Geel, Commentatt. Latinae III. classis instituti reg. Belgici IV (1833); O. Jahn, Telephos u. Troilos, Kiel 1841 u. Arch. Ztg. 1863 S. 233 ff.; Fr. Beck, Blätter f. bayer. Gymn. 1869 S. 324 ff.; Wecklein a. O.; Φιλοκτήτης: S. 300, dazu Eug. Petersen, de Ph. Euripidea, Diss. v. Erlangen 1862; G. Regel, inter Eur. Medeam Philoctetam Dictyn etc., Diss. v. Rostock, Gotha 1875 p. 6 ff.; Joh. v. Arnim, de prologorum Euripideor. arte et interpolatione, Greifsw. 1882 p. 101 ff.

Ueber das Satyrspiel „der Kyklope“ wollen wir, da es der einzige Vertreter seiner Gattung ist, in dem vom Satyrspiele handelnden Abschnitte sprechen. Ausser Dramen wurde Euripides ein Enkomion auf einen olympischen Sieg des Alkibiades beigelegt, doch stand die Authenticität nicht fest[1]).

Liess Euripides nichts, was den Athenern durch alte Ueberlieferung teuer war, unangetastet, so musste er denn die Folgen seiner Kühnheit tragen. Nicht nur glückte es ihm bloss vier mal, dem Volke die volle Anerkennung abzuringen[2]), sondern er wurde obendrein von den Komikern so hartnäckig und so grausam wie kein zweiter Tragiker verspottet.[3]) Freilich lag darin zugleich die Anerkennung, dass keines zweiten In-

---

1) Plutarch. Alcib. 11. Demosth. 1 (Bergk poetae lyr. Gr. II⁴ p. 266).

2) Suidas. Varro bei Gellius 17, 4, 3 rechnet den fünften nach seinem Tod errungenen Sieg ein.

3) Ueber die Kritik des Aristophanes A. Wissowa über des Aristot. Beurteil. der trag. Dichter seiner Zeit, insbes. des Eur., Leobschütz 1830; Stallbaum de persona Euripidis in Ranis Aristophanis, Pr. v. Lpg. 1843; F. Blanchet de Ar. Euripidis censore, Paris 1855; Joh. Peters Aristophanis judicium de summis suae aetatis tragicis, Diss. v. Münster 1858; Emil Jasper des Ar. Urteil über die drei grossen Tragiker Athens, Pr. v. Altona 1863; Joh. van Leeuwen de Ar. Eur. censore, Amsterdam 1876; Karl Lessing de Ar. Eur. inrisore, Diss. v. Halle 1877; C. Schwabe Ar. u. Aristoteles als Kritiker des E., Pr. v. Crefeld 1878.

dividualität so bestechend wirkte. Thatsächlich hatte Euripides alle Philosophen, unter denen Sokrates ihn für den bedeutendsten Tragiker erklärte [1]), auf seiner Seite und wie die „Frösche" widerwillig einräumen, war ihm zuletzt auch die Masse des Volkes zugefallen, ja sein ärgster Feind Aristophanes musste zugeben, dass er ihm seine Feinheiten ablernte [2]). Welche Erfolge vollends hatte er im Auslande aufzuweisen [3]) und dies nicht allein, wo er persönlich erschien, wie in Magnesia und Makedonien, sondern man erzählt, dass viele der in Sicilien gefangenen Athener durch Vortragen dessen, was sie von Euripides' Dramen im Gedächtnisse behalten hatten, ihr trauriges Loos linderten [4]).

Mag Euripides bei Lebzeiten mit einer erbitterten Opposition zu kämpfen gehabt haben, ihm gehörte doch die Zukunft, weil die von ihm vertretene Weltanschauung alle gebildeten Hellenen durchdrang [5]). Wenn auch Athen des Dichters Leib nicht besass, machte es jetzt an seinen Werken, was es an ihm selbst versäumt hatte, wieder gut. Euripides beherrscht bei weitem das Repertoire der athenischen Bühne; denn er bot den grossen Schauspielern des vierten Jahrhunderts die lockendsten Aufgaben. Es ist kein Zufall, dass das Bruchstück des Theaterregisters aus den Jahren 341—330 nur euripideische Stücke aufführt [6]) und die Komiker fast nur diese travestierten [7]). Der Enthusiasmus ging soweit, dass zwei Dichter die Figur des „Euripidesschwärmers" (Φιλευριπίδης) auf die Lustspielbühne

1) Plato rep. 8, 568a; vgl. Aelian. var. hist. 2, 13. Plato citiert ihn am häufigsten von den drei Tragikern.

2) Fr. 471 ed. Kock: χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, vgl. Valckenaer zu Eurip. Phoen. 1517.

3) Vita 84 ff.

4) Plutarch. Nic. 29 (φασί).

5) R. de Block influence morale et littéraire d'Eur. chez les anciens, Revue de l'instr. publ. en Belgique XXI 2, 73 ff.; Ant. Widemann das euripideische Drama u. dessen Einfluss auf die dramatische Literatur der späteren Zeit I.—IV., Pr. v. Regensburg 1874, 75, 77, 78.

6) CIA. II 973.

7) Dass der wahre Titel des „Polyidos" „Glaukos" (wie Stobäus hat) ist, zeigen die Parodien des Antiphanes, Anaxilas und Eubulos. Der „Oinomaos" hatte den Nebentitel „Pelops" (wie Antiphanes und Eubulos auf gleichem Wege uns andeuten), der sophokleische hingegen „Hippodameia".

brachten. Ein solcher möchte sich in einer Komödie des Philemon aufhängen, um mit dem Euripides eher zusammentreffen [1]), und Diphilos nennt ihn den „goldigen Euripides“ [2]), was durchaus kein bösegemeinter Spott sein sollte, denn die moralisierende neuere Komödie zehrte von den Sentenzen des Euripides [3]), dessen Pessimismus der Glaube der gebildeten Stände war, und wurde durch die Spötter nicht abgeschreckt, selbst die Prologmanier und den deus ex machina nachzumachen [4]). Es ist auch nicht unrichtig, wenn man in Intriguenstücken wie „Ion“ den Keim der menandrischen Lustspiele sieht. Um so mehr hingen die jüngeren Tragiker, schon als der Meister unter den Lebenden weilte, ihm bewundernd an [5]), was der Tyrann Dionysios öffentlich dadurch ausdrückte, dass er aus seiner Hinterlassenschaft Lyra, Schreibtafel und Griffel des Dichters für ein Talent kaufte, um sie im Tempel der Musen aufzuhängen [6]). In gleichem Masse empfing die Kunst aus seinen Dichtungen die wichtigsten Anregungen [7]), und der Kunsthandwerker knüpfte nicht minder als ein Meister wie Timomachos an ihn an. Der grosse Theoretiker der griechischen Tragödie endlich beurteilte Euripides zwar strenge, gestand aber im Hinblick auf die ausserordentliche Bühnenwirkung zu, dass er der tragischste aller Dichter sei (S. 323) und citierte gleich Plato geistreiche Stellen mit Vorliebe. Je spärlicher solche Dichter-

---

1) Philemon fr. inc. 40a am Ende der Biographie.

2) Ὁ κατάχρυσος Εὐριπίδης Diphilos bei Athen. 10, 422 b.

3) Quintil. 10, 1, 69; Meineke fragmenta comic. Graec. vol. IV epimetrum II (Menander imitator Euripidis).

4) Meineke Menandri et Philem. fragm. p. 284; Euanthius de comoedia p. 6, 5 ff.

5) Aristoph. Ran. 99. 964. Später ahmte beispielsweise Ptolemaios Philopator das Echo der „Andromeda“ im „Adonis“ nach.

6) Hermippos in Vita Z. 79 ff.

7) G. Kinkel E. u. die bildende Kunst, (Berlin) Lpg. 1872; J. Vogel Scenen euripideischer Tragödien in griech. Vasengemälden, Lpg. 1885; zu Alkestis: K. Dissel der Mythos von Admetos u. A., s. Entst. u. s. Darst. in d. bild. Kunst, Pr. v. Brandenb. 1882; zu Hippolytos: A. Kalkmann Archäol. Ztg. 1883 S. 38 ff. 105 ff.; V. Puntoni le rappresentanze figurate relative al mito di Ippolito, Torino 1882; zur taurischen Iphigenie: C. Robert Archäol. Ztg. 1876 S. 133 ff.; R. Engelmann de Ione diss. archaeol., Halle 1868; dazu gehören die S. 351 f. citierten archäologischen Schriften.

citate bei den athenischen Rednern sind, desto mehr verdienen die euripideischen Stellen bei Aischines und Lykurgos Beachtung.

Mit der Verbreitung der athenischen Bildung über die ganze griechische Welt wuchs der äussere Kreis seiner Bewunderer; als zugleich das Bildungswesen eine Regelung erfuhr, wurde Euripides dem üblichen Studienplane in der Weise eingegliedert, dass der Grammatiker ihn schon mit den Knaben las [1]) und später der junge Rhetor diesen Dichter teils wegen der anregenden Fülle epigrammatischer Gedanken teils wegen seiner der Prosa nahestehenden und doch feinen Ausdrucksweise am liebsten studierte [2]). Den Römern wurde Euripides durch Vermittlung des Ennius, dessen gefeiertste Tragödien von jenem abhingen [3]), vertraut und lieb [4]). In der Kaiserzeit führte man, solange überhaupt eine tragische Bühne bestand, seine Stücke am häufigsten auf [5]) und räumte ihm den ersten Platz unter den Tragikern ein [6]), suchte ihn auch wohl, so gut es ging, nachzuahmen [7]); selbst der gefährliche Rival der Tragödie, der Pantomimus scheint von den tragischen Stoffen die euripideischen bevorzugt zu haben [8]). Dass ferner Euripides Schulschriftsteller blieb, zeigen die Prosawerke der atticistischen Renaissance durch zahllose Anspielungen und Anklänge [9]).

Euripides repräsentierte beim Durchdringen des Christentums die heidnische Tragödie in solchem Masse, dass der Pres-

---

1) Dionysios Thrax bei Sext. Emp. math. 1, 58.

2) Die 52. Rede des Dion ist hiefür bezeichnend; Urteil des Philosophen Krates Diog. Laert. 4, 26.

3) Vgl. Anon. de tragoedia Rhein. Mus. 28, 419 Z. 9.

4) Val. Max. 3, 7 ext. 1 am Ende; Benützung bei Horaz: G. Göbel Ztsch. f. Gymnasialw. 1851 S. 298 ff.

5) Vgl. Philostrat. vit. Apoll. 5, 7. Plutarch. de ser. num. vind. 11. de esu carn. 2, 5. consol. ad Apollon. 15. Polyaen. praef. 12. Philostr. imag. 2, 23 p. 428, 12.

6) S. 304; vgl. Plutarch. symp. 7, 5, 4. Lucian. pisc. 3. Dio Chrys. 17 p. 248. 18 p. 254.

7) Vgl. Addaios Anthol. 7, 51; daher parodiert ihn Lucian, der überdies Jup. trag. 1 sagt: Εὐριπίδην ὅλον καταπεπώκαμεν.

8) CI Lat. V 5889 (Ion und Troades waren die Glanzrollen des Theokritos).

9) S. 227, 2; für Heliodor s. Rohde der griechische Roman S. 460 A. 2.

byter Apollinaris gerade ihn durch christliche Imitationen zu ersetzen gedachte [1]), weshalb dann auch das ganze christliche Schauspiel des Orients, die verlorene „Susanna" des Johannes von Damaskos [2]) und der vielberufene „Χριστὸς πάσχων", ein langweiliges Buchdrama eines gelehrten Geistlichen, der es auf Wunsch eines Schülers centoartig zusammenstoppelte [3]), nach euripideischem Muster gearbeitet sind. Bei den Byzantinern gehörte ja Euripides zu den Schriftstellern, zu deren Lesung, wie man schon an den euripideischen Floskeln aller gewandteren Prosaiker empfindet, jeder Gebildete verpflichtet war. [4]) Aus diesem Grunde sind auch verhältnismässig soviele Stücke und von diesen so viele Handschriften erhalten.

Folglich kann höchstens Homer mit Euripides hinsichtlich des Einflusses auf das gesamte Altertum und das griechische Mittelalter verglichen werden. Mag immerhin Sophokles theoretisch mehr bewundert worden sein, er genoss doch nie die Popularität des Euripides. Denn der scharfe pessimistische Geist, welcher Euripides' Dichtungen durchzieht, entsprach dem Denken und Fühlen der hellenischen Welt, seitdem die alten Formen von Staat und Religion innerlich zerfallen waren. Der Christ sodann erfreute sich an der Polemik gegen die heidnischen Götter und empfand in dem unruhigen Bemühen und Grübeln

---

1) Sozomen. hist. eccl. 5, 8.

2) Ὁ Δαμασκηνός kann für den Metropoliten Eustathios (Migne patrol. Bd. 136 col. 508) natürlich kein anderer als der berühmte Kirchenvater und nicht Nikolaos von Damaskos sein.

3) G. Brambs de auctoritate tragoediae Christianae quae inscribi solet, Χριστὸς πάσχων Gregorio Nazianzeno falso attributae, Diss. v. München, Pr. v. Eichstädt 1884 und Christus patiens (Ausgabe), Lpg. 1884; vgl. Is. Hilberg Wiener Studien 8, 282 ff. Sittl Philol. Rundschau 1886 S. 148 f. Der Verfasser benützte nur sieben Stücke (Bakchen, Hekabe, Medea, Hippolytos, Orestes, Rhesos, Troerinen). Im ersten Akte treten nicht weniger als fünf Boten (98. 124. 147. 361. 637) auf. Das Stück zerfällt in fünf Akte mit jedesmaligem Scenenwechsel; V. 2270—2377 wird ein Dialog erzählt!

4) Vgl. Michael Psellos in Sathas μεσαιων. βιβλ. V. 538; Balsamon ad 62. canon. synodi Trull.; an der Spitze der Tragiker Paul de Lagarde, σύμμικτα p. 174 (wogegen Tzetzes ad Hes. Erg. 414 Aeschylus höher zu stellen affektiert). Ueber Imitationen: Joh. Malchin de Choricii Gazaei veterum Graec. script. studiis, Kiel 1884 p. 46 ff.; Vitelli Museo Italiano di antich. classica I p. 32, 1.

des Dichters einen ihm sympathischen Zug nach dem unbekannten Gotte.

Doch wir haben diese Zeiten noch einmal zu durchwandern, jetzt führt aber der Weg durch die Studiersäle der Gelehrten. Für diesen Dichter bekundeten schon vor den Philologen die Philosophen ein reges Interesse: Aristoteles soll euripideische Fragen" behandelt haben [1]) und Dikaiarchos sprach, wenigstens im „Leben von Hellas" und den S. 130 f. erwähnten Schriften von dem Tragiker. [2]) Eine philologische Grundlage stellte Aristophanes von Byzanz durch eine mit kritischen Zeichen versehene Ausgabe her [3]), an welche sein Schüler Kallistratos anknüpfte [4]). In den Scholien begegnen uns ferner, vom Rhesos abgesehen, die Namen Aischines, Apollodoros von Kyrene und von Tarsos, Lysanias, Parmeniskos und Timachidas [5]). Den Schluss der alexandrinischen Periode macht, wie gewöhnlich, Didymos [6]). Der Kaiserzeit gehörten Eirenaios, Helladios und Soteridas an [7]). Unsere Scholien nehmen auf viele Kommentare und auf kritische Zeichen Bezug [8]), aber wir wären in Verlegenheit, wenn wir ihre direkten Quellen bestimmen müssten [9]), hätte nicht die Handschrift B hinter den Scholien zur Medea die lehrreiche Unterschrift: Πρὸς διάφορα ἀντίγραφα. Διονυσίου ὁλοσχερὲς καὶ τινὰ τῶν Διδύμου und hinter denen zum Orestes; Πρὸς διάφορα ἀντίγραφα. Παραγέγραπται

---

1) Ἀπορήματα Εὐριπίδου Vita Menagiana.

2) Argum. Rhes. und Med.; der Schreiber von codex Florent. 32, 2 stellt seinen Namen willkürlich dem ersten Argument von Medea und Alkestis voraus.

3) Schol. Hippol. 172 (Zeichen). 612. Or. 488. 714. 1037. 1287; vgl. M. Schmidt Didymi Chalc. fragm. p. 274 f.

4) Schol. Or. 1037.

5) Schol. Or. 12 p. 37, 8. 1371; Or. 1385: Med. 148. 169; Andr. 10 (Müller fragm. histor. Gr. IV 661 vermutet Λυσίμαχος); Didymos bei Schol. Med. 273; Schol. Med. 1. 167.

6) Mor. Schmidt Didymi Chalc. fragmenta p. 274 ff.

7) Schol. B Med. 218 (οὕτως Εἰρηναῖος). 613 (οὕτως Ἑλλάδιος). Suidas u. Σωτηρίδας.

8) S. Dindorfs Register unter dem Wort ὑπομνήματα; über die Zeichen M. Schmidt a. O. p. 277 f.

9) Vgl. Carl Brunnemann de auctoribus scholiorum Vaticanorum ad Eurip. Troades, Berlin 1846; Th. Barthold de scholiorum in Eurip. veterum fontibus, Bonn 1864 p. 33 ff.; M. Schmidt a. O. p. 274 ff.

ἐκ τοῦ Διονυσίου ὑπομνήματος ὁλοσχερῶς καὶ ἐκ τῶν μικτῶν [1]). Den Kern bildet also der Kommentar eines der vielen Dionyse und ein Mischkommentar, der Excerpte aus Didymos enthielt [2]). Die Scholien, welche die erwähnte Handschrift zu den sieben Schuldramen enthält, sind die ausführlichsten und stehen denen des Marcianus M und des Vaticanus, welche, zuerst von Hier. Amati in der Glasgower Euripidesausgabe von 1821 veröffentlicht, in einem praktischen Sonderabdruck von Cobet (Leiden 1846 hinter den Phönissen von Geel, separat von Witzschel, Lpg. 1849) vorliegen, nahe. Die zweite Klasse besteht aus kurzen Schulanmerkungen. Die dritte Klasse bilden die wertlosen Kompilationen des Thomas Magistros, der auch eine Paraphrase verfasste [3]), Maximos Planudes [4]), Emanuel Moschopulos und Demetrios Triklinios; der letztgenannte analysierte auch die Versmasse der Phönissen [5]). Die vollständigste Sammlung von Scholien veranstaltete W. Dindorf in vier Bänden unter dem Titel Scholia Graeca in Euripides tragoedias (Oxford 1863 ff. [6]). Eine neue Ausgabe [7]) ist um so mehr notwendig als die Scholien den kritischen Apparat nicht ohne Nutzen erweitern könnten [8]).

Die Handschriften waren ursprünglich, solange die Papyrusrolle herrschte, so eingerichtet, dass eine kleine Rolle ein bis drei Stücke, eine grössere deren fünf enthielt, wobei die alpha-

---

1) Etwas ähnliches stand offenbar in dem verlorenen Codex Vat. Palat. Graec. 336 p. 195 Stevenson.

2) Der Scholiast B citiert diese Kompilation zu Or. 1385 mit ὁ ὑπομνηματισάμενος.

3) Bei Arsenius gedruckt, vgl. Schol. Or. 988; auch der verlorene Codex Vatic. Palat. Gr. 336 (Stevenson p. 195) enthielt Phönissen, Medea und Hippolytos mit Paraphrase.

4) Schol. Hecub. 147. 169.

5) Gedruckt bei Dindorf III p. 12—29.

6) Bd. I. enthält die Scholien zu Rhes. Troad. Hippol. Hec., II. Or., III. Phoen., IV. Med. Alcest. Androm. und Nachträge (p. 221 ff. zu Bd. I., 254 ff. zu II., 260 ff. zu III.).

7) U. v. Wilamowitz Kydathen S. 92.

8) Th. Barthold Liber miscellaneus editus a societ. philol. Bonnensi 1864 p. 19 ff.; G. Franssen quaest. de scholiorum Euripideorum in poetae verbis restituendis auctoritate et usu spec., Diss. v. Göttingen 1872.

betische Reihenfolge der Titel zu Grunde lag [1]. Später jedoch wirkten der Pergamentband und die geringe Leselust zusammen, damit die beliebtesten Dramen von den Buchhändlern ausgewählt wurden. Da man im besonderen für die gewöhnliche Schullektüre die drei pathetischen Tragödien Hekabe, Orestes und Phönissen bestimmte, existieren von diesen zahlreiche von den Lehrern korrigierte und interpolierte Handschriften. Ein zweiter weiterer Kreis umfasste neun Stücke (nämlich ausser jenen dreien Alkestis, Andromache, Hippolytos, Medea, Rhesos und Troerinen) [2], vollständig nur im codex Vaticanus B (909) aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert erhalten; der Schreiber der Kopenhagener Handschrift [3] ergänzte sein schlechtes Schulexemplar aus einer besseren Handschrift durch jene sechs Stücke. Wertvoller ist der Marcianus 471 (A) aus dem zwölften Jahrhundert, nur dass er zu den drei Stücken bloss Andromache und Teile des Hippolytos enthält. Unsere neunzehn Dramen stehen heute in keinem einzigen Codex beisammen, da in dem reichhaltigsten Florentinus C (32, 2) des vierzehnten Jahrhunderts die Troerinen und der Schluss der Bakchen fehlen; allein der wichtige Palatinus B (287) und eine Handschrift der florentinischen Badia (Laurent. 2664) ergänzen sich genau und haben ursprünglich einen Band gebildet [4]. Ueber den kritischen Wert der einzelnen Handschriften ist das letzte Wort noch nicht gesprochen, besonders da verschiedenes erst in den letzten Jahren genauer bekannt geworden ist [5]. Ein ägyptisches Fragment des Hippolytos ist,

---

1) Dies können wir aus dem Katalog einer Gymnasialbibliothek des Peiraieus CIA. II 992 erschliessen.

2) Ursprünglich gehörten auch die Bakchen dazu, s. Wilamowitz anall. Eurip. p. 51 u. Robert Hermes 13, 136 f.

3) Vgl. Prinz Rhein. Mus. 30, 129 ff.

4) Vgl. Prinz Jahrbb. f. Phil. 105, 525 f. 107, 315 ff. 113, 737 ff.; Schenkl Ztsch. f. österr. Gymn. 25, 82 f. u. Hermes 11, 255 f.; Wilamowitz analecta Euripidea p. 3 ff. 53 f.; Robert Hermes 13, 133 ff.; Vitelli Rivista di filol. 8, 514; über C und B: Bruhn Jahrbb. Suppl. 15, 251 ff.; Collation von C für Hippolytos: Puntoni in Piccolomini's Studi di filologia greca I p. 323 ff.

5) Ueber einen Palimpsest im Sawaskloster am toten Meer (saec. XI. in.) Tischendorf anecdota sacra et profana p. [2]223 f. (Proben aus Orestes, Phönissen und Andromache); Codex von Saloniki: Pet. N. Pappageorgios

obgleich der älteste Rest, weil die Niederschreibung nicht unter das sechste Jahrhundert herabgeht, dennoch ohne sonderliche Bedeutung [1]. Ein merkwürdiges Denkmal der Euripidesstudien bietet eine Handschrift des zwölften Jahrhunderts in einer umfangreichen Sentenzensammlung [2]. Von der Hochschätung des Cento Χριστὸς πάσχων [3]) ist man zurückgekommen.

Durch den Druck machte zuerst Janus Lascaris Euripideisches bekannt, indem er in Florenz um das Jahr 1496 die vier Stücke Medea, Hippolytos, Alkestis und Andromache veröffentlichte. Die wahre editio princeps, die Grundlage der späteren Vulgata, erschien bei Aldus Manutius 1503 (vielleicht von dem Kreter Markos Musuros besorgt), aber hier fehlte noch die „Elektra", welche erst Petrus Victorius Rom 1545 bekannt machte [4], sowie die Scholien; diese gab der Grieche Arsenios zu Venedig 1534 heraus. Ein etwas besserer Text erschien bei Herwagen (ed. II. 1544) und von Wilhelm Canter (Antwerpen 1571. 16). Josua Barnes, welcher 1694 in Cambridge unseren Dichter bearbeitete, that sich mehr durch überschwängliche Begeisterung als durch Scharfsinn hervor und wurde von seinem englische Handschriften benützenden Landsmann King (1726. 1748) leicht überholt. Die echte Euripidesphilologie brach mit Valckenaers Prüfung der Fragmente und seinen epochemachenden Ausgaben der Phönissen (zuerst 1755) und des Hippolytos (1768) an, welchem Samuel Musgrave (Oxford 1778, 4 Bde. mit tüchtiger Fragmentensammlung; vermehrt von Nath. Morus u. Ch. Dan. Beck, Lpg. 1778—88, 3 Bde.) und besonders Richard Porson (I. Hecuba II. Orestes III. Phoenissae IV. Medea, zuerst 1797, bearbeitet von G. H.

Ἀθήναιον X 286 ff.; Marcianus 226: Prinz Jahrbb. f. Phil. 99, 760 ff.; R. Röding fabulas Euripideas quae insunt in codice Parisino 2712 iterum consulit, Diss. v. Upsala 1876. Ueber englische Handschriften P. Paley Ausg. III p. XXIV ff.; Facsimile einer Münchner Handschrift: Baumeisters Denkmäler S. 1135; zur taurischen Iphigenie: Ziegler Berl. philol. Wochenschrift 1883 Sp. 1276.

1) Kirchhoff Monatsberichte der Berliner Akademie 1881 S. 982 ff.

2) O. Hense Acta societat. philol. Lips. 6, 333 ff. (aus acht Stücken; von jenen neun sind nämlich „die Troerinen" übergangen).

3) Vgl. A. Döring Philol. 23, 577 ff. 25, 221 ff.

4) Ueber seine Handschrift handelt Prinz Jahrbb. f. Phil. 1 13, 742

Schäfer, Lpg. [Berlin] [3] 1824) würdig an die Seite traten. Gottfried Hermann (I. II. III. 1. Lpg. 1831—41) liess gleichfalls seinen Scharfsinn dem Dichter zu Gute kommen.

Auf Grund von Handschriftenvergleichungen arbeiteten zuerst Elmsley (Medea, Oxford 1818), W. Dindorf (in den poetae scenici und separat) und Fix (Didotausgabe 1843) methodisch. Die Klassifikation der Handschriften rührt von Adolf Kirchhoff (Berlin 1855, 2 Bde., kleinere Ausgabe 1867—68, 3 Bde.) her; doch dürften die minderen Handschriften etwas mehr zu beachten sein [1]). Ud. v. Wilamowitz bearbeitete in den analecta Euripidea p. 73 ff. probeweise die Supplices mit kritischem Apparat. Eine neue kritische Ausgabe ist von R. Prinz (I. 1. Medea, Lpg. 1878, 2. Alcestis 1879, 3. Hecuba 1883) unternommen. Eine Textesrecension veranstaltete August Nauck (Lpg. 1854, 3. Ausg. 1869—71, 3 Bde. mit Fragmenten); die von Th. Barthold begonnene, von welcher der Hippolytus (Lpg. 1885) erschienen sind, und die der „Medea" und „Iphigenie in Taurien" von Chr. Ziegler (2. A. Freiburg 1884) [2]) zeichnen sich durch neue Kollationen aus. In den letzten Jahren wird die Aufspürung von Interpolationen immer eifriger betrieben.[3])

Wenn wir einen Kommentar zu allen Werken des Euripides suchen, finden wir nur Kompilationen: Aug. Matthiä, Lpg. 1813—36, 10 Bde., eine anonyme Ausgabe von Glasgow 1821, 9 Bde. und W. Dindorfs Oxforder Ausgabe (Bd. III. 1840). J. A. Hartung versah sämtliche Stücke mit metrischer Uebersetzung und Anmerkungen (Lpg. 1848 ff., 19 Bdchen). Die Ausgabe, welche Jul. Edm. Pflugk begann und Reinhold

1) K. Schenkl Philol. 20, 306; Nauck studia Euripidea II 127 (Mémoires de l'acad. de St. Pet. VII 1 n. 12. V n. 6).

2) Ders. Andromeda u. Corrigenda zum apparatus criticus der Iph. Taur. u. der Medea des Eur., Stuttgart 1883.

3) Die ausgedehnte Literatur ist bei W. Zipperer de Eur. Phoenissarum versibus suspectis et interpolatis, Diss. v. Würzburg 1875 p. 1 ff. u. Karl Schulze de versibus susp. et interp. Iphig. Taur. fab. Euripideae, I. Diss. v. Halle 1881 p. IV. V verzeichnet; seitdem kamen dazu: J. Klinkenberg de Euripideorum prolog. arte et interpolatione, Bonn 1881 (dagegen J. v. Arnim de prologorum Euripideor. arte et interpol., Diss. v. Greifswald, Jena 1882); Herm. Goguet de nonn. Helenae fab. Euripideae interpolationibus Breslau 1882.

Klotz fortsetzte (Gotha u. Lpg. 1829 ff.), umfasst nur elf Stücke; von der Nik. Wecklein anvertrauten Neubearbeitung erschienen bisher: Hecuba 1877, Hercules furens 1877 und Phoenissae 1881. An Einzelausgaben verdienen Erwähnung: Andromache mit Scholien von J. Lenting, Zutphen 1829; Bakchen G. F. Schöne, Berlin [2]1858 u. J. E. Sandys, Cambridge 1885 (mit Illustr.); Elektra Peter Camper, Leiden 1831, Theob. Fix, Paris 1845; Hecuba H. Weil, Paris 1871; Herakliden E. A. Beck, Cambridge 1881; Hippolytos Theob. Fix, Paris 1848, H. Weil, Paris 1869, F. A. S. Freeland, London 1876; Ion Ch. Badham, London [2]1867 u. H. van Herwerden, Utrecht 1875; Iphigenie in Aulis C. G. Firnhaber, Lpg. 1841, Theob. Fix et Ph. Le Bas, Paris 1868, H. Weil, Paris 1870, Girol. Vitelli, Florenz 1878; Iphigenie in Taurien G. F. Schöne u. Köchly, Berlin [3]1872, Nik. Wecklein, Lpg. 1876, H. Weil, Paris 1878; Medea N. Wecklein, Lpg. [2]1880, A. W. Verrall, London 1881, S. Mekler, Gotha 1886; Phönissen Jak. Geel, Leiden 1846, Gottfr. Kinkel, Berlin (Lpg.) 1871, Mahaffy, London 1881; Rhesos Fr. Vater, Berlin 1837. Ein Wörterbuch fehlt noch [1]).

Wir können Euripides nicht verlassen, ohne hervorzuheben, welchen tiefen Eindruck seine Dichtungen bei den hervorragendsten Geistern der neueren Zeit hinterlassen haben. Beginnen wir mit der Renaissance, so finden wir Hekabe und die aulische Iphigenie von einem Erasmus (zuerst Paris 1506, auch im ersten Bande der Opera) übersetzt, in welcher Gestalt diese Stücke zur Lieblingslektüre des sechzehnten Jahrhunderts gehörten; ein Philipp Melanchthon übersetzte die Troerinen (Strassburg 1578) und hielt Vorlesungen über den Dichter (benützt in dem von W. Xylander eingeleiteten lateinischen Euripides von Basel 1558, vollständiger Frankfurt 1562 gedruckt); ein Hugo Grotius erprobte seine berühmte Uebersetzungskunst

1) Von Aug., Const. u. Bernh. Matthiä lexicon Euripideum erschien nur der erste Α—Γ umfassende Teil (Lpg. 1841); Th. Barthold spec. lexici Eur. quo explicatur usus particulae ὡς, Pr. v. Posen 1869; Walter Berger spec. lex. Eur. quo adverbia percensentur quibus praepositionum more casus adjunguntur, Pr. v. Brandenburg 1870; Paul Stoppel spec. lex. Eur. in der Festschrift für Nölting, Wismar 1886 (umfasst Z). Sonst ist man noch auf den Index von Beck (1788) angewiesen.

an den Phönissen (Paris 1630 u. ö.) und zahlreichen Glanzstellen, die er für die Excerpta tragicorum et comicorum (Paris 1626) aushob. Gehen wir dann auf die gelehrten Dichter des siebzehnten Jahrhunderts über, glänzt unter den Engländern Milton hervor; er hinterliess Bemerkungen, welche Barnes nützte. Auf die Klassiker der französischen Tragödie hinzuweisen ist kaum nötig, da jeder von Racines Euripidesstudien, aus denen Andromaque, Iphigénie en Aulide und Phèdre hervorgingen, weiss [1]) und auch Corneille im Examen de Médée sein Interesse ausdrücklich kundgab. So grundverschieden die Koryphäen unserer klassischen Bühne von jenen Franzosen sind, in der Verehrung des Dichters stimmen sie mit ihnen überein. Von Goethes Iphigenie und Phaethon ward schon gesprochen, der zweite Teil des Faust weist unverkennbar auf „Helena" hin; ausserdem hielt er seine allgemeine Anerkennung des Griechen nicht zurück [2]). Schiller hat uns leider nur einige meisterhafte Uebersetzungsproben mit feinen Bemerkungen gegönnt. Um die Dichter zweiten und dritten Ranges, welche seit dreihundert Jahren euripideische Stoffe dem Geschmacke ihrer Zeit anzupassen suchen, aufzuzählen, wäre ein besonderes Buch erforderlich. Patin hat in seinen essais eine grosse Menge zusammengebracht nnd teilweise analysiert [3]).

---

1) Krick Racines Verhältnis zu Eur., Pr. v. Aachen 1884. Seine Noten sind in die Uebersetzung von E. Pessonneaux (Paris ²1880, 2 Bde.) aufgenommen.

2) Briefwechsel mit Zelter VI S. 343; Gespräche mit Eckermann II 269; Tiecks Urteil steht Histor. Taschenbuch 1841 S. 274 ff.

3) S. 341 A. 4 und 347 A. 6; Gg. Ellinger Alkeste. in der modernen Litteratur, Halle 1885.

X. Kapitel.

Die Zeitgenossen und Nachfolger der grossen Tragiker.

Ion, Achaios und Agathon, Aristarchos, die Familien der drei Klassiker und des Karkinos, Neophron, Kritias und Andere; die Tragiker des vierten Jahrhunderts: die beiden Astydamas, Karkinos, Antiphon und die Dilettanten. Der Niedergang der Tragödie. Hochstellung der Klassiker; Verbreitung des athenischen Dramas ausserhalb Attikas.

Wilh. Karl Kayser historia critica tragicorum Graecorum, Göttingen 1845, 3 Thle. Fragmente s. S. 139.

Unter den Tragikern des fünften Jahrhunderts nahmen den zweiten Platz in der Wertschätzung der Späteren wiederum zwei ein, nämlich Ion, Achaios und Agathon [1]).

Ion von Chios [2]) bethätigte die ungemeine Rührigkeit des jonischen Geistes auf dem literarischen Gebiet, so dass es vor der dilettierenden alexandrinischen Zeit ausser Hippias kein zweites gleich mannigfaltiges Talent gab. Er musste bereits in

---

1) Diese drei bearbeitete Didymos; das Tragikerverzeichnis bei Tzetz. proleg. ad Lycophr. p. 256 u. in Lagardes Symmikta I p. 175, 54 nennt nur die ersten zwei. Auch Hesychios und Pollux führen bloss sie von den Zeitgenossen der grossen Meister an; bei Athenaios treten sie gleichfalls stark hervor.

2) Bentley epistola ad Millium 1691 p. 26 ff.; E. Siegfr. Köpke diss. de Ionis Chii poetae vita et fragmentis, Berlin 1836; Karl Nieberding de Ionis Chii vita moribus et studiis doctrinae scripsit fragmentaque coll., Lpg. 1836; Ztsch. f. Altertumsw. 1836 Sp. 589 ff.; Welcker griech. Tragödien S. 938 ff.; Friedr. Schöll Rhein. Mus. 32, 145 ff. — Sohn des Orthomenes (ein Komiker sagte scherzhaft Xuthos) Harpocr. s. v. Suidas; Chios: Aristoph. Pac. 835 u. A.

der Geschichte der Prosa genannt werden (Bd. II S. 367); daneben war ihm aber keine Dichtungsart, das nicht mehr recht moderne Epos allein ausgenommen, fremd: Tragödien und Komödien, Dithyramben und Päane, Hymnen und Skolien, Elegien und Epigramme, alles verstand er [1]). Näheres darüber wie über den Dichter im allgemeinen wissen wir nur, insoweit Ion zu Athen in Beziehungen trat. Einer der reichsten Grundbesitzer seiner Insel, schloss er sich entschieden an den Vorort des Seebundes an und zwar besonders an Kimons Partei, während er Perikles abgeneigt war. Schon in jungen Jahren hatte er Athen aufgesucht und scheint dort oft längeren Aufenthalt genommen oder auch von da aus Kimons Züge mitgemacht zu haben [2]). In den Wettkampf der Tragiker trat er seit der 82. Olympiade (451—48) ein, wobei ihm einmal das seltene Glück zu Teil ward, nicht bloss hier den ersten Preis zu bekommen, sondern zugleich mit einem Dithyrambos zu siegen. Aus Freude hierüber schenkte Ion, reich wie er war, jedem Athener ein Fässchen Chierwein [3]); schätzte er doch selbst die Herrlichkeit der Dionysosgabe im Verein mit Frauenschönheit mehr als billig [4]). Im Jahre 428 (Ol. 87,4) unterlag der Dichter dem „Hippolyt" des Euripides; bald darauf muss er gestorben sein, da Aristophanes 421 (Ol. 89,3) im „Frieden" seiner wie eines gestorbenen Erwähnung thut. So erlebte Ion den 412 erfolgten Abfall von Chios nicht mehr, wo sein Sohn Tydeus die Bundestreue mit dem Tode büssen musste [5]).

Ion verdankte seine schriftstellerische Berühmtheit am meisten den Tragödien. Die Angaben über deren Zahl scheinen die Auf-

---

1) Schol. Aristoph. a. O. Suidas erwähnt nur Tragödien, nennt ihn aber λυρικός; Harpokration spricht von Tragödien und vielen Liedern. Kirchhoff Hermes 5, 57 schreibt Ion das dreiteilige Epigramm bei Plutarch Cim. 7 zu, was Holzapfel Untersuchungen über die Darstell. der griech. Geschichte S. 129 bestreitet.

2) Ion bei Plutarch. Cim. 9, vgl. 16; er kannte Aeschylos noch persönlich (vgl. Plutarch. prob. in virt. 8).

3) Schol. Aristoph. a. O. φασί (Interpolation bei Suidas), verkürzt Epit. Athen. 1, 3 f; auf der Burg wurde die Basis eines spätestens Ol. 83 gesetzten Weihgeschenkes gefunden (Kirchhoff Hermes 5, 59 f.). Von Ion rührt vielleicht ein zweites Epigramm (a. O. S. 48 f.) her.

4) Baton bei Athen. 10, 436 f. Aelian. var. hist. 2, 41.

5) Thucyd. 8, 38.

führung von zehn Tetralogien und das Vorhandensein von zwölf Stücken anzudeuten [1]); wir kennen noch die Titel von zehn Trauerspielen und einem Satyrstück [2]), wonach man vermuten darf, dass Ion am liebsten die von seinem Landsmanne Homer erfundenen Mythen wählte [3]), Das „grosse Drama" (Fr. 15—17) dürfte zu den wenigen frei erfundenen Dichtungen der griechischen Tragödie zählen (S. 163, 4). Eine nicht durch seelische Erregung gerechtfertigte Arie (Fr. 14) und das Auftreten einer Amme (Fr. 54) erinnern an Euripides. Ueber Ions Stil urteilt ein geistreicher Kritiker des Altertums, er sei korrekt und zierlich, ohne an die echte Genialität des Sophokles von weitem heranzureichen [4]).

Jene Eigenschaft jedoch lockte vielleicht gerade die Späteren zur Beschäftigung mit Ion an: Baton von Sinope [5]) und der Philosoph Arkesilaos [6]) schrieben über ihn; ebenso arbeiteten Aristarch, Didymos, Epigenes (der Kritiker der Orpheusliteratur) und Andere auf diesem Gebiete [7]).

A c h a i o s [8]) stammte ebenfalls nicht aus Athen, sondern von der euböischen Stadt Eretria, deren grosses Dionysosfest [9]) offenbar auch durch Tragödien verschönert wurde. Etwas älter als Euripides, war er angeblich Ol. 74 geboren [10]) und kämpfte Ol. 83 gegen jenen glücklicheren Genossen. Obgleich Achaios elfmal auftrat, trug er nur einmal den Sieg davon, wie denn auch die Aristophanesscholien bloss eine vereinzelte Parodierung dieses Dichters nachzuweisen wissen. Als die „Frösche" auf-

1) 12 oder 30 oder 40 nach Suidas (anders W e l c k e r a. O. S. 941 f.).

2) Fragmente bei Nauck p. 567 ff.

3) U r l i c h s Achaei Eretriensis quae supersunt p. 7.

4) Περὶ ὕψους 33, 5.

5) Athen. 10, 436 f.

6) Diogen. Laert. 4, 31 Ἴωνα δὲ καὶ ἐχαρακτήριζε νέος ὤν.

7) Aristarch: Athen. 14, 634c; Didymos: Athen. 11, 468d, dagegen ist nach Mor. S c h m i d t Didymi fragm. p. 303, 4 ἐν ταῖς πρὸς Ἴ ω ν α ἀντεξηγήσεσι der Name in Ἰώβαν zu ändern, doch verteidigt K. A. B a p p Leipziger Studien 8, 129 ff. die Ueberlieferung.

8) L. U r l i c h s Achaei Eretriensis quae supersunt, Bonn 1834, Nachtrag Philol. 1, 558 f. (über den Aithon). — Nach Suidas hiess der Vater Pythodoros oder Pythodorides. Ovid. Ibis 539 geht möglicher Weise auf Achaios.

9) B u r s i a n Geographie von Griechenland II S. 420 mit Anm.

10) Suidas (γέγονε?); auch Athen. 6, 270c stellt ihn als älter dar.

geführt wurden, war Achaios bereits tot. Die alten Bibliotheken besassen höchstens vierundzwanzig Stücke von ihm [1]); die Citate [2]) bieten Titel von sechs Satyrspielen, welcher Gattung gewiss noch mehrere der ausserdem citierten zwölf Dramen beizurechnen sind [3]), denn Achaios' Landsmann Menedemos wies ihm in dieser Specialität den Platz nach dem Meister Aeschylus an [4]). Nach Athenaios war der Stil des Dichters zierlich, aber oft dunkel [5]). Es scheint, dass Didymos auch Achaios kommentierte [6]).

Der jüngste von den Dreien war Agathon [7]), des vornehmen und reichen Atheners Teisamenos Sohn [8]). Noch sehr jung erwarb er an den Lenäen des Jahres 416 (Ol. 90, 4) mit einer Tragödie einen Sieg, den Platons Gastmahl verewigt hat [9]); zwei Jahre später, im Frühling 414 (Ol. 91, 2) wagte er sich das erste Mal in den Wettkampf der grossen Dionysien [10]). Aga-

---

1) Suidas bietet die drei Zahlen 44, 30 (lies 33!) u. 24, vgl. S. 366 A. 1.

2) Fragmente bei Nauck p. 578 ff.

3) Nach Welcker a. O. S. 960 Ἆθλα und Μοῖραι, vgl. Friebel satyrogr. p. 57; nach diesem p. 55 auch Κύκνος; doch wohl auch Μῶμος. Der eigentümliche Titel Ἀζᾶνες steht vielleicht mit dem 420 zwischen Athen und Mantineia geschlossenen Bündnisse in Verbindung (Urlichs a. O. p. 20).

4) Diogen. Laert. 2, 133.

5) Athen. 10, 451 c.

6) Athen. 15, 689 b.

7) Welcker griech. Trag. S. 981 ff.; Ritschl de Agathonis tragici aetate, Halle 1829 (opuscula I p. 411 ff.); Clem. Bon. Martini de A. poeta, Pr. v. Deutsch-Crone 1839 und de tragoedia Agathonis, Progr. v. Deutsch-Crone 1846 (mit Fragmenten); Rob. Reichardt de Ag. poetae tragici vita et poesi, Pr. v. Ratibor 1853; N. Georgiades Aristotelis de Ag. poeta trag. judicium, Diss. v. Zürich 1865; J. Mayrhofer über den griech. Tragiker A., Pr. v. Villach 1878.

8) Vater: Schol. Plat. p. 111 B. Schol. Lucian. Anecd. Oxon. IV 269, 21 u. bei Jacobs IV p. 222; reich und vornehm: Varro sat. Men. fr. 6 Buech., wozu das platonische Symposion und des Aristophanes Thesmophoriazusen stimmen.

9) Jugend: Plat. symp. 198 a νεανίσκος, 175 e νέου ὄντος, Aristoph. Thesm. 173 f.; Lenäen: S. 149 f.; Datum: Athen. 5, 217 a. Vgl. W. S. Teuffel Rhein. Mus. 22, 440 f. (erweitert: Studien u. Char. zur griech. u. röm. Litt. S. 144 ff.); Jul. Sommerbrodt Rhein. Mus. 23, 533 ff.; Rich. Grosser Rhein. Mus. 35, 432 ff.

10) Schol. Aristoph. Thesm. 32. Der vermeintliche Widerspruch mit Athenaios, welchen man durch die Konjektur πέντε zu heben versuchte, existiert nicht.

thon fiel in Athen sowohl durch Eleganz auf als dadurch, dass er es ähnlich gemacht zu haben scheint, wie Voltaire, welcher den „Catilina" in römischem Kostüm dichtete[1]); aber dem scheinbar weibischen Elegant fehlte der Mannesmut durchaus nicht; oder gehörte etwa kein fester Sinn dazu, um während der Stürme des Jahres 411 die Verteidigungsrede Antiphons, des Führers des Staatsstreiches, öffentlich zu billigen[2])? Dies wird eine bedrohliche Misstimmung hervorgerufen haben, weshalb es ihm rätlich schien, Athen zu verlassen. Der Dichter ging, von seinem unzertrennlichen Freunde Pausanias begleitet[3]), nach Makedonien und sah, wie es scheint, Athen nicht wieder. Darum kann man nicht einmal sagen, ob er das Ende des fünften Jahrhunderts erlebte[4]).

Von Agathons Tragödien sind wenige Titel bekannt[5]), darunter zwei allein aus Aristoteles, welcher „die Blume" als Beispiel einer völlig erfundenen Handlung und „Ilions Zerstörung" zum Beweise, dass epische Stoffe für das Trauerspiel nicht passen, vorführt[6]). Möglicherweise schuf Agathon den Mythus von der Verwandlung des Anthos, welchen Antoninus Liberalis erzählte[7]). Ausserdem verfasste Agathon natürlich Satyrstücke[8]) und vielleicht Elegien (S. 374). Wenn die sophistische Richtung bei Euripides durch die Philosophie des Anaxagoras und die Sprachtheorie des Prodikos vertreten ist, trat in den Dramen

1) So schildern ihn Aristophanes in der zweiten Scene der Thesmophoriazusen und im Gerytades (Schol. Plat. u. Schol. Lucian. a. O.) und andere Komiker (Schol. Aristoph. Thesm. 98).

2) Aristot. eth. Eudem. 3, 5 p. 1232 b 6 ff.

3) Marsyas der jüngere bei Schol. Plat. u. Luc.; über die Freundschaft Plato Protag. p. 315 d. vgl. symp. 193 be. 177 e. Xenoph. conv. 8, 32.

4) Zur Zeit, wo die Erzählung Platos gedacht ist, war Agathon schon viele Jahre von Athen fern (p. 172 c). V. 85 ἐς μακάρων εὐωχίαν der „Frösche" besagt nicht mehr als dass der Dichter am Königshofe schwelgte (vgl. Plat. Phaed. 115 d). Was die Scholiasten (auch Suidas) beibringen, ist reine Vermutung.

5) Nauck p. 592 ff.

6) Poet. 15 p. 1454 b. 14. 18 p. 1456 a 18.

7) Dann könnte Aristoph. Av. 72 ff. das Stück parodieren; die von Mnasigeiton bei Plutarch. quaest. Graec. 19 erzählte Geschichte ist, weil dabei eine Erkennung vorkommt, vielleicht für eine Tragödie noch passender.

8) Aristoph. Thesm. 148 ff.

Agathons nicht bloss Prodikos' Manier [1]), sondern vor allem die gorgianische Rhetorik und empedokleische Philosophie hervor [2]). Er suchte nach gekünstelten Ausdrücken, neuen Wörtern, frappierenden Sentenzen, geistreichen Pointen und besonders durften spitzige klingelnde Antithesen nicht fehlen [3]). Aristophanes' Hohn zog Agathon ausserdem durch den Beitritt zur neuen Musikrichtung, indem er die Anabole und das chromatische Tongeschlecht in die Tragödie einführte, auf sich [4]); andererseits unterschätzte der Tragiker die Chorlieder so sehr, dass er die Unsitte, den Chor ganz beliebige Einlagen singen zu lassen, aufbrachte [5]). Endlich scheint Aristophanes das Vorwiegen der weiblichen Rollen verspottet zu haben [6]).

Nächst diesen drei Tragikern zweiten Ranges genoss noch Aristarchos von Tegea [7]), ein Zeitgenosse des Euripides, welcher in der Chronik des Eusebios zum Jahre 455 (Ol. 81, 2) erwähnt ist, ein gewisses Ansehen, obgleich seine siebzig Dramen ihm während seines über hundert Jahre dauernden Lebens nicht mehr als zwei Siege einbrachten. Das Drama „Asklepios" war als eine Art Votivdichtung durch seinen Entstehungsgrund, die wunderbare Heilung des Dichters, merkwürdig. Alles übrige verscholl bis auf ein paar Sprüche [8]); trotzdem muss Aristarchos in der ersten Hälfte des alexandrinischen Zeitalters nicht unbeliebt gewesen sein, wie hätte sonst Ennius seinen „Achilleus" und vielleicht noch anderes

---

1) Plat. Protag. 315 d.

2) Gorgias: Plat. Symp. 198 c; darum hiess er σοφός (Philostr. vit. soph. 1, 9, 1, vgl. Varro sat. fr. 6).

3) Bd. II S. 44; Aristoph. Thesm. 49. 52. 55. 60. 146 f. 198 f. Athen. 5, 187 c. Aelian. var. hist. 14, 13.

4) Aristoph. Thesm. 67 f. 99 ff. Aristoxenos bei Plutarch. mus. 20. Plut. sympos. 3, 1, 1. Die Komiker warfen seiner Musik Sinnlichkeit vor (Philodem. mus. 1, 28 Kemke XIV 39 p. 80) und spotteten über das 'Αγαθώνιον αὔλημα (Hesych. Suid. s. v.).

5) Aristot. poet. 18.

6) Thesmoph. 148 ff.

7) Suidas s. v. In Tegea hatte Dionysos zwei Heiligtümer.

8) Nauck p. 564 f. (einer davon aus „Tantalos").

übersetzt?[1]) Der Gewährsmann, welchem Suidas die Notiz verdankt, dass Achaios die Tragödien auf ihren „jetzigen“ Umfang brachte, ist leider unbekannt.

Von den übrigen Tragikern des fünften Jahrhunderts sind im besten Falle einzelne Dramentitel und lächerliche oder schlimme Eigenschaften, welche die Komiker verewigten, überliefert. Indes ziehen manche durch ihre Familienverbindung, weil in Griechenland gar häufig der Vater die schwierige Technik der Tragödie auf den Sohn vererbte, die Aufmerksamkeit auf sich. Die oft ausgesprochene Regel, dass berühmte Väter unbedeutende Kinder haben, wird durch die Familie des Aeschylus bestätigt[2]); denn von ihm stammte eine ganze Schaar von Tragikern ab, auf welche sein Genie nicht übergegangen war. Seine Söhne Euaion und Euphorion, welch' letzterer mit Tragödien des Vaters viermal siegte, sind eben nur als seine Kinder bekannt[3]). Etwas bedeutender war Aeschylus' Schwestersohn, Philokles[4]), wenn er auch dem Oheim nur in der Zahl der Stücke gleichkam; er schrieb nämlich deren hundert[5]), wobei er aus Anhänglichkeit an Aeschylus die tetralogische Gliederung nicht völlig aufgab[6]). Uebrigens siegte Philokles einmal über Sophokles und obendrein dessen König Oedipus (S. 290). Dennoch sind die Komiker in seiner Verhöhnung einhellig[7]). Philokles' Sohn

---

1) Ennius in Achille Aristarchi, Festus p. 242; Anonymus de tragoedia Rhein. Mus. 28, 419 Z. 9 spricht von einigen Stücken. Die einzige mythographische Notiz (Schol. Soph. OC. 1320) stammt wohl aus Philochoros.

2) Exner de schola Aeschyli, Breslau 1840.

3) Suidas u. Αἰσχύλος u. Εὐφορίων. Argum. Eur. Med. (ein bedenkliches Fragment bei Clem. Alex. strom. 5 p. 718: s. Nauck p. 589).

4) Suidas s. v. Schol. Aristoph. Av. 281 (Sohn des Philopeithes oder, scherzhaft, des Ἁλμίων, Schol. a. O.) Auf die Verwandtschaft spielt Telekleides fr. 14 K. bei Schol. Thesm. 168 an.

5) Nauck S. 589 f.; Φιλοκτήτης ist vielleicht der aeschyleische, den er aufführte (Ribbeck römische Tragödie S. 376 A. 3). Suidas nennt sieben Titel.

6) Πανδιονίς Aristoteles bei Schol. Aristoph. Av. 281.

7) Kratinos fr. 431. inc. 156. Aristoph. Thesm. 168. Av. 281. Vesp. 462; Spitznamen: χολή Schol. u. Suidas, κορυδός Arist. Av. 1295 (Dies bezieht Wilamowitz Hermes 7, 150 A. 5 wegen Suidas auf seine Poesie; der Schauspieler Likymnios wurde wegen seiner unangenehmen Stimme αὐτοκόρυ-

Morsimos wäre sogar ohne ihre Spöttereien gänzlich verschollen [1]). Er scheint ein Bruder des wortreichen Melanthios gewesen zu sein, welcher das eine vor ihm voraus hat, dass er dank seinem Witze in verschiedenen Anekdoten figuriert [2]). Dieser trat noch selbst als Schauspieler auf [3]). Das Geschlecht des alten Meisters kam erst durch Astydamas wieder zu Ehren; über ihn werden wir später sprechen.

Etwas mehr Ruhm erwarben sich die Nachkommen des Sophokles. Sein ältester Sohn, den er von Nikostrate hatte, Iophon mit Namen [4]) kann nicht unbedeutend gewesen sein, sonst hätten die Athener seinen Vater schwerlich im Verdachte haben können, er helfe ihm bei seinen Tragödien; doch spotteten die Komiker über seine Frostigkeit [5]). Er erhielt bereits 428 (Ol. 87, 4), als Euripides mit dem „Hippolytos" siegte, den zweiten Preis. Von seinen fünfzig Stücken werden nur die „Bakchen" und das Satyrspiel „die Aulöden" citiert. [6]) Iophons Bruder Ariston soll ebenfalls Tragödien verfasst haben [7]) und sein Sohn (S. 277, 4) welcher den Namen des berühmten Grossvaters trug, brachte seit 395 (Ol. 96, 1) zehn Tetralogien, siebenmal mit glücklichem Erfolge, zur Aufführung [8]); ausserdem schrieb er Elegien. Noch

---

δος genannt, Alciphr. epist. 3, 48), ἔποψ Arist. Av. 281 wegen jener Tetralogie; Hässlichkeit: Arist. Thesm. 168 mit Scholien.

1) Aristoph. Ran. 151. Eq. 401. Pax 801. fr. bei Hesych. u. Κλύμενος. Plato com. fr. 125.

2) Ueber die Verbindung Aristoph. Pax 801 ff. (bestritten von Bursian Lit. Centralblatt 1881 Sp. 838); ein einziger Vers bei Plutarch. mor. p. 453 f; Geschwätzigkeit: Plato fr. 132 K. bei Schol. Aristoph. Av. 151; Schmarotzer, Leckermaul und Weichling: Pherecr. fr. 139. Eupol. 41. 164 Arist. Pax 1009 ff. Kallias fr. 11 bei Schol. Arist. Av. 151. Plato com. 128. Leuk. 2. Archipp. 28. Klearchos bei Athen. 1, 6 c, vgl. Athen. 8, 343 c. Aussätzig: Aristoph. Av. 151 mit Scholien; Anekdoten: Welcker S. 1031 A. 8.

3) Aristoph. Pax 805.

4) S. 276 f.; Schol. Aristoph. Ran. 73.

5) Aristoph. Ran. 73 mit Scholien; ein Grammatiker legte ihm sogar die „Antigone" bei (Anecd. Oxon. IV 315).

6) Stob. ecl. 2, 1, 9. Clem. Alex. strom. I p. 329, s. Nauck p. 590 f. Suidas zählt sieben oder acht Titel auf.

7) Diogen. Laert. 7, 164.

8) Zeit: Diodor. 14, 53; Suidas gibt wieder zwei Zahlen, vierzig u. elf, an, wovon die zweite sich auf das später Erhaltene beziehen dürfte (anders Welcker p. 978, Wolff S. 5 ff.), vgl. S. 366 A. 1 und 367 A. 1; Siege: Suidas (12 nach Diodor. a. O.).

in später Zeit wurde ein Nachkomme des grossen Tragikers durch die ominöse Namensgleichheit, sich der Tragödie zu widmen, ermutigt[1]).

Euripides machte mehr unter den ferner Stehenden als in seinem Hause Schule; indes führte doch der jüngere Euripides, sei es dass er sein Sohn oder sein Neffe war[2]), nicht allein die drei von ihm hinterlassenen Tragödien auf, sondern dichtete selbständig Orestes, Medea und Polyxena. Suidas legt ihm eine Homerrevision bei, aber Euripides' Homer war natürlich nichts weiter als eine Bibliothekenrarität oder, wenn man will, eine literarische Reliquie des ersten Büchersammlers unter den Schriftstellern.

Eine andere Familie, welche den Athenern an den Dionysien viele unfreiwillige Erheiterung bereitete, hatte keinen so berühmten Dichter zum Ahnen und teilte wohlweislich ihren Ehrgeiz zwischen der tragischen Poesie und leichter erreichbaren Beamtenposten[3]). Der älteste, welcher den in Athen nicht ungewöhnlichen Namen Karkinos trug[4]), wird als Dichter kaum genannt. Von seinen vier Söhnen wandten sich zwei wenigstens als Schauspieler der tragischen Bühne zu, während ein dritter Tragödien dichtete[5]); dieser, Xenokles geheissen[6]), übertraf seinen Vater nicht. Die Komiker hielten ihm den

1) Suidas s. v.

2) Sohn: Vita Eur., Schol. Arist. Ran. 67; Neffe: Suidas aus Dionysios. Der Komiker Ephippos verspottete ihn (Athen. 11, 482 c d).

3) Welcker griech. Trag. S. 1016 ff. Meineke fragm. com. Gr. I p. 505 ff. J. Nicole Mélanges Graux p. 163 ff. — Φύλαρχοι Schol. Aristoph. Vesp. 1500 aus Pherekrates, vgl. Meineke a. O. p. 516.

4) Καρκίνος (s. Welcker S. 1017 und Pape-Benselers griech. Namenswörterbuch); aus Agrigent nach Suidas u. Καρκίνος, aber da ihn Pherekrates (a. o.) πατρόθεν (ὁ Θωρικίου) nennt, war er athenischer Bürger. Jenes war ein Komikerwitz; der Krebs gab nämlich das Wappen der sicilischen Grossstadt ab (Bursian Liter. Centralbl. 1881 Sp. 838). Dichter: Aristoph. Pax 793 f. Nub. 1261.

5) Aristoph. Vesp. 1498 ff. auch Pax 782 ff. (beide Stellen unterstützen Athen. 1, 22 a Bentleys Vermutung Καρκίνος an Stelle von Κρατῖνος); Pherekrates in den Ἄγριοι.

6) Platon fr. 134 K. bei Schol. Arist. Pac. 792. Aristoph. Thesm. 169. 440 ff. Ran. 86 mit Scholien; nach dem einen Scholiasten zu Aristoph. Vesp. 1500 hiess er Philokles. Spottname Meineke p. 515.

nachlässigen durch Allegorien verdunkelten Stil und das Aufgebot vieler Maschinen vor [1]). Es soll übrigens zwei Tragiker dieses Namens gegeben haben [2]). Die Familie gelangte etwa gleichzeitig mit Aeschylus' Nachkommen durch den jüngeren Karkinos zu Ansehen.

Unter den einzelstehenden Tragikern ragt der Sikyonier Neophron oder Neophon [3]), Verfasser von 120 Tragödien hervor, weil er nach Suidas angeblich die Rolle des Pädagogen einführte und sogar die Sklavenfolterung auf die Bühne brachte. Obgleich die erstere Notiz und, was über sein Verhältnis zur euripideischen „Medea" berichtet wird (S. 347) ihn zu einem älteren Zeitgenossen des Euripides stempeln würden, raten doch der pathetische Ton der Fragmente und die thatsächliche Abhängigkeit von Euripides Suidas' Bemerkung, Neophron sei ein Freund des Kallisthenes gewesen und von Alexander dem Grossen gleichfalls hingerichtet worden, nicht rundweg abzuweisen.

Dem Ion kam der bekannte Kritias (Bd. II S. 89 ff.) an Vielseitigkeit nahe; was die Tragödien anlangt, so soll er deren zwei, „Peirithus" und „Sisyphos" verfasst haben, indes legten sie andere Euripides bei [4]). Alles Uebersinnliche ist Menschentrug, verkündigt deren Verfasser gleich den Rationalisten des vorigen Jahrhunderts, wobei der euripideische Wortschwall und das unzeitige Philosophieren die Ansicht jener Literarhistoriker vollkommen entschuldigen.

Wir wollen rasch die übrigen uns bekannten schlechten Tragiker des fünften Jahrhunderts mustern: Dikaiogenes, zu-

---

1) Schol. Aristoph. Ran. 86; δωδεκαμήχανος Platon a. O.; Aristophanes parodierte nach Euphronios zu Nub. 1254 (1267) den „Likymnios".

2) Schol. Aristoph. Ran. 86 (φασί); oder mischt der Scholiast Philokles (S. 372 A. 6) herein?

3) Suidas; Runkel Seebodes Archiv 1825 II S. 682 ff.; Fragmente bei Nauck p. 565 f.

4) Peirithus: Athen. 11, 496 b. Vita Eurip. Z. 33; Fragmente aus Stobäus bei Nauck p. 600 f.; Sisyphos: Sext. Emp. adv. math. 9, 54 p. 403, 1. Bei Pollux 7, 31 ist 'Αριστίας zu lesen.

gleich Dithyrambiker [1]), der wortreiche Diogenes [2]), Kallistratos [3]) Kleomachos (von Kratinos als schlechter Dichter und weil er einen Chor lydischer Frauen süssliche Lieder singen liess, verspottet) [4]), Meletos, der bekannte Ankläger des Sokrates, welcher unter anderem eine Oedipus-Tetralogie aufführte und ausserdem Trink- und Liebeslieder dichtete [5]), Menekratos [6]), Nikomachos von Athen [7]), Pythangelos [8]), Spintharos aus Herakleia [9]), Sthenelos, dessen Dichtungen immerhin bis zu Aristoteles' Zeit, der die Trivialität der Sprache tadelte, ihr Dasein fristeten [10]), und endlich Theognis, einer der Dreissig [11]). Von anderen Objekten des Komikerwitzes weiss man, weil die Scholiasten den Mangel einer Ueberlieferung oft

---

1) Harpokr. s. v. Suidas; Zeitgenosse des Aristophanes: Schol. Arist. Eccl. 1. Κύπριοι (Eurysakes) Aristot. poet. 16 p. 1455 a 1. Μήδεια Schol. Eur. Med. 169. Excerpte bei Stobäus s. Nauck p. 601 f.

2) Zeitgenosse des Melanthios Plutarch. de aud. poet. 41 c, vgl. Meineke exercit. in Athen. I p. 46 ff.

3) Inschrift CIA. II 972 von Ol. 90, 2 (418); Stücke: . . . ., Ἀμφιλόχῳ, Ἰξίονι.

4) Athen. 14, 638 f.

5) Ueber die Form des Namens Welcker S. 973 f. Nach Favorinus (Diog. Laert. 2, 40) stand in der Anklageurkunde Μέλητος Μελήτου Πιτθεύς; vgl. Plato Euthyphr. a. A. apol. 22 a. 25 d. Lysias bei Schol. Plat. p. 330 B; Tetralogie: Aristoteles bei Schol. Plat., daher ὁ Λαΐου scherzweise genannt Schol. Plat. Von Aristophanes (Athen. 12, 551 b) und Sannyrion (a. O. c) verhöhnt, ὡς ψυχρὸς ἐν τῇ ποιήσει καὶ ὡς πονηρὸς τὸν τρόπον (Schol. Aristoph. Ran. 1329 [1337]); Lieder: Aristoph. Ran. 1302. Epikrates bei Athen. 13, 605 e.

6) Er trat 422 auf (Athen. 8, 344 d aus alten Quellen); vgl. CIA. II 971 b.

7) Suidas (aus dem vorhergehenden Artikel ist hinter ἐνίκησε τριλογίᾳ beizufügen); ein Lexikograph erwähnt zwei Wörter (Anecd. Bekk. 337, 11. 349, 11).

8) Aristoph. Ran. 87.

9) Aristoph. Av. 762; zwei Titel bei Suidas.

10) Aristot. poet. 22 p. 1458 a 20; nach Harpokr. s. v. in den Didaskalien erwähnt und von Platon verspottet: Aristoph. bei Ath. 9, 367 b, vgl. Vesp. 1313 (nach den Scholien Schauspieler). Phot. lex. p. 510, 18; verschieden von dem Epiker Sthenelos Athen. 10, 428 a.

11) Aristoph. Ach. 11 (mit Scholien). 140. Thesm. 170. Suidas u. Νικόμαχος. Nauck bezieht Demetr. eloc. 85 auf ihn. — Der Name Alkestis (eines rasch sudelnden Zeitgenossen des Euripides, Valer. Max. 3, 7, ext. 1) ist augenscheinlich verderbt. In der inschriftlichen Didaskalia von 419 (CIA. II 972) steht der verstümmelte Name Ἡρακ . . . . . .

durch ihre eigenen Vermutungen überdecken, nicht bestimmt, ob sie Dichter oder Chormeister oder Schauspieler waren; ich meine Akestor mit dem Spitznamen Sakas[1]), Dorillos oder Dorialos[2]), Hieronymos[3]) und Morychos[4]). Beim Tode der grossen Meister gab es nach Aristophanes in Athen eine Menge Jüngelchen, die eine unglaubliche Anzahl von Tragödien fertigten und an Geschwätzigkeit ihr Vorbild Euripides weit hinter sich liessen[5]). Dieser traurige Zustand talentloser Schnellproduktion dauerte ein paar Jahrzehnte, worauf das athenische Trauerspiel Dank drei Abkommen des Aeschylus und Karkinos eine Nachblüte erlebte; es ist ja begreiflich, dass in Zeiten des Niederganges, wenn kein Genie aufsteht, derjenige, welcher Talent mit gründlicher Schulung verbindet, am ehesten sich auszeichnet und eben diese empirische Bildung durch Familientradition gewissermassen spielend gewonnen wird.

Der ältere Astydamas, ein Sohn des oben erwähnten Tragikers Morsimos[6]), arbeitete seit 398 (Ol. 95, 2) für das athenische Theater[7]), wurde jedoch von seinem gleichnamigen Sohn, einem Schüler des Isokrates[8]), welcher zuerst 372 (Ol. 101, 4) einen Preis erhielt, verdunkelt; 341 (Ol. 109, 3) siegte er mit Achilleus, Athamas und Antigone; im folgenden Jahre gefielen „Parthenopaios" und „Lykaon" so ausgezeichnet[9]), dass das begeisterte Volk Astydamas eine Statue im Theater zu errichten

1) Phot. Suid. Σάκας. Suid. νομάδες. Kallias com. fr. 13 ὃν οἱ χοροὶ μισοῦσιν.

2) Aristoph. fr. 367 (Kock sieht darin einen Spitznamen).

3) Nach Schol. Ar. Nub. 347 war er des Xenophantos Sohn u. Dithyrambiker, nach Schol. Ar. Ach. 395 (387) Lyriker und schlechter Tragiker; Suidas u. Ἄιδος κυνῆ.

4) Schol. Ar. Ar. 895 (887), vgl. Suid. s. v.; wahrscheinlich nur ein Spitzname, da der Gott Dionysos auch so hiess (Studemunds Anecdota I p. 268).

5) Ran. 89ff.; vgl. Gravenhorst de causis corruptae post bellum Peloponnesiacum apud Graecos artis tragicae, Pr. v. Lüneburg 1838.

6) Köpke Ztsch. f. Altertumsw. 1840 Nr. 58 f.; Fragmente beider Astydamas bei Nauck p. 603ff.; Sohn des Morsimos: Schol. Aristoph. Av. 281. Ran. 151. Zenob. cent. 5, 100. Suidas. Tzetz. in Hermog. Anecd. Oxon. IV. 143, 4.

7) Diodor. 14, 43, 5 (er wurde sechzig Jahre alt).

8) Suidas.

9) Die drei Siege sind durch Marm. Par. Z. 83 und CIA. II 973 Z. 3 ff. 20 ff. bestimmt.

erlaubte, obgleich diese Ehre bisher noch keinem Tragiker erwiesen worden war [1]. Indes verstimmte Astydamas seine Mitbürger, als er eine eitle Aufschrift dafür verfasste; infolge dessen ist seine Selbstgefälligkeit durch einen Spottvers des Komikers Philemon bei den späteren Griechen sprichwörtlich geworden [2]. Der jüngere Astydamas soll nicht weniger als 220 Tragödien verfasst und damit fünfzehn Preise errungen haben [3]. Leider lehren uns die geringen Reste der Dichtungen nur soviel, dass er die Alkmeonsage sehr frei behandelte, indem er nämlich den Helden seine Mutter unwissentlich töten lies. Astydamas' Bruder P h i l o k l e s, der jüngere dieses Namens [4], führte wahrscheinlich im Jahre 340 „Phrixos" und „Oedipus" auf [5]. Dessen Sohn Thymoteles gehörte der athenischen Schauspielergesellschaft an [6].

Die Karkinosfamilie erlangte eine ernsthafte Berühmtheit erst durch den jüngeren K a r k i n o s, einen Sohn des Xenokles [7]. Er war gleichfalls ein ausserordentlich fruchtbarer Dichter, dennoch errang er trotz seiner 180 Tragödien in Athen bloss elfmal den Sieg [8], aber der Grund hievon dürfte darin liegen, dass die meisten seiner Stücke ausserhalb Athen aufgeführt wurden. Dies geschah zum z. B. am Hofe des bekannten Alexandros, der 369—359 das thessalische Pherai beherrschte [9];

1) Herakleides bei Diogen. 2, 43 (Welcker S. 1054 schreibt ὃν πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον. Indes ist τῶν περὶ Αἰσχύλον nur eine Abkürzung für Aeschylus und seine zwei Genossen); Fragment der Basis: Mitteil. des deutschen Inst. in Athen III S. 116, 1.

2) Phot. Suid. v. σαυτὴν ἐπαινεῖς. Zenob. 5, 100. Proverb. Bodl. 855. Apostol. 15, 36. Arsen. 46, 73, vgl. Basil. epist. 39 col. 341 b. Schol. Liban. epist. 317 p. 153. Tzetz. a. O.

3) Suidas; Welcker S. 1053 ändert die Zahl in 120.

4) Schol. Aristoph. Av. 281.

5) Die Didaskalie CIA. II 972, 23 hat noch . . . οκλῆς; allerdings wäre auch Τιμοκλῆς möglich.

6) L ü d e r s die Vereine der dionys. Künstler S. 171 Nr. 75 Z. 37. 45.

7) Harpocr. s. v. Suidas; letzterer nennt den Vater an erster Stelle Theodektes.

8) CIA. II 977 b (also ist bei Suidas ά in ια' zu korrigieren). Der boshafte Stratonikos verspottete ihn (Athen. 8, 351 f). Lysias soll seiner gedacht haben (Harpocr. s. v.).

5) Vgl. Aelian. var. hist. 14, 40.

namentlich aber verweilte Karkinos öfters bei dem jüngeren Dionysios (368 — 357)[1]. Aristoteles berücksichtigt Karkinos wiederholt in der Poetik, denn seine Tragödien wurden, soviel mir scheint, wiederholt aufgeführt; spottete doch noch Menander darüber[2]. Demgemäss werden sie verhältnismässig oft citiert[3], ohne dass wir aus den Fragmenten ein Bild des Dichters gewinnen könnten; nur nimmt man eine sentimentale Auffassung der Mythen wahr, z. B. unterdrückt Kerkyon wie Theodektes' Philoktet seinen Schmerz und Medea schickt ihre Kinder, statt sie zu töten, heimlich fort[4].

Als höfischer Dichter ist dem Karkinos Antiphon an die Seite zu stellen; allein dieser wusste auf dem schlüpfrigen Boden nicht festen Fuss zu fassen. Der ältere Dionysios, dem er bei dessen Tragödien geholfen haben soll, liess ihn wegen Teilnahme an einer Verschwörung martervoll töten[5]. Die Philosophen schätzten an Antiphon die feinen psychologischen Beobachtungen[6], leider ist ihm ausser einigen von Aristoteles angeführten Versen nichts mit Sicherheit zuzuweisen[7].

Diese beiden Dichter weilten also an Fürstenhöfen, war doch jetzt das Tragödienschreiben in diesen Kreisen Mode geworden. Der ältere Dionysios hatte das Unglück, unter den schlechten Dichtern durch seine hohe Stellung aufzufallen; er versuchte sich wie sein Nachbar Mamerkos, der Tyrann von Katana[8], als Tragiker, ohne bei allen Unabhängigen etwas

1) Polykritos bei Diogenes Laert. 2, 63; vgl. Diodor. 5, 5.

2) Phot. Suidas v. Καρκίνου ποιήματα.

3) Fragmente bei Nauck p. 619 ff.

4) Aristot. eth. Nicom. 7, 8 p. 1150 b 6 ff.; rhetor. 2, 23 p. 1400 b 10 ff. Wilamowitz anall. Eurip. p. 199, 1 sieht in Karkinos einen Nachahmer des Euripides.

5) Aristot. rhet. 2, 6 p. 1385 a 9 ff.; wegen eines republikanischen Bonmot Plutarch. adul. et am. 27. Stoic. repugn. 37. Philostr. vit. soph. 1, 15, 3 (nach anderen weil er seine Tragödien verspottete), aber dieselbe Antwort wird Diogenes (Diog. Laert. 6, 50) und Plato (Kasiri u. Tzetz. chil. 5, 140) beigelegt. Welcker S. 1040 A. bezieht Ovid. Ibis 547 auf Antiphon. Ueber Mithilfe bei Dionys' Tragödien Ps. Plutarch. vit. X or. p. 833 c.

6) Aristot. eth. Eud. 7, 4 p. 1239 a 37. rhet. 2, 2 p. 1379 b 15. Der Philosoph Adrantos sprach deshalb ausführlich über ihn (Athen. 15, 673 e f).

7) Fragmente bei Nauck p. 615 f.

8) Plutarch. Timol. 31.

anderes als Spott zu ernten [1]), dagegen verdankte er es ausschliesslich seinen Regimentern und Kriegsschiffen, wenn die Athener an den Lenäen von 393 (Ol. 96, 3) auf Antrag des Karkinos ein Ehrendekret im Theater aufstellten und an dem gleichen Feste des Jahres 367 einer Tragödie den Sieg zusprachen. Die Ironie des Schicksals wollte, dass die übermässige Freude dem Tyrannen den Tod brachte [2]). Den Athenern zu Gefallen hatte er seiner Bewunderung für Euripides einen wahrhaft fürstlichen Ausdruck (S. 354) gegeben und auf dem Papier sich als vorurteilslosen toleranten Herrscher aufgespielt [3]). Indes fehlte es Dionysios nicht bloss an Talent, sondern er machte sich durch gesuchte Wortbildungen und Wortspiele lächerlich [4]).

Die Tragödie wurde überhaupt mehr und mehr ein Tummelplatz von Dilettanten, z. B. fertigte der Sophist Polyidos unter vielen anderen auch Tragödien [5]). Den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts gehörte der korrekte Chairemon an, von welchem Aristoteles urteilt, dass seine Tragödien mehr zur Lektüre als zur Darstellung geeignet seien [6]). Er scheint in metrische Künsteleien einen gewissen Ehrgeiz gesetzt zu haben, indem er eine „Rhapsodie“ „der Kentaur“ (Chiron, welcher Achilleus belehrt) in mannigfaltigen Versmassen dichtete [7]). Den Späteren empfahl sich Chairemon durch Reichtum an

---

1) Fragmente bei Nauck S. 616 ff.; Ephippos fr. 16, 1 bei Athen. 11, 482 d. Plutarch. Timol. 15. Tzetz. Chil. 5, 160 ff. 10, 844 ff. Der Komiker Eubulos, der einen „Dionysios“ schrieb, parodierte wahrscheinlich in Λάκωνες ἢ Λήδα die „Leda“ des Tyrannen.

2) Dekret: CIA. II 8, vgl. U. Köhler Mitteil. des deutschen Inst. in Athen 1876 S. 1 ff.; Sieg: Diodor. 15, 74. Plin. 7, 180. Tzetz. Chil. 5, 180 ff.

3) Z. B. Fr. 4.

4) Athen. 3, 98 d (teilweise aus Athanis). Helladios bei Phot. bibl. p. 532 b 27 ff. 33.

5) Diodor. 14, 46, 6. Plutarch. mus. 21. Etym. Magn. p. 164; eine taurische Iphigenie nennt Aristot. poet. 16 p. 1455 a 6, vgl. 17 p. 1455 b 10.

6) Dies wollen die Worte οἱ ἀναγνωστικοὶ οἷον Χαιρήμων Rhet. 3, 12 p. 1413 b 13 besagen, wie der Zusammenhang zeigt. Eubulos (Athen. 2, 43 c) und Ephippos (11, 482 c) spotten über ihn.

7) Poet. 1 p. 1447 b 21 ff. c. 24, vgl. Athen. 13, 608 e δρᾶμα πολύμετρον; Trimeter und Tetrameter Aristot. poet. 24 p. 1460 a 2. Auch Theodektes hat ein hexametrisches Stück in einer Tragödie (fr. 18).

Sentenzen. Des Dichters augenscheinliche Vorliebe für Blumen passt zur Sentimentalität des Zeitalters; er schwärmt auch für Körperschönheit und zieht geradezu Kunstwerke zum Vergleich herbei [1]).

Da die sogenannte mittlere Komödie, die beständige Verfolgerin der Tragödie, bis auf geringe Bruchstücke verschwunden ist, kennen wir wenige Namen unbedeutender Tragiker wie Euaretos, der 341 und 340 bei der Konkurrenz unterlag [2]), Kleainetos, Demosthenes' Zeitgenossen [3]), Timokles (zugleich Tragiker, Komiker und Satyriker) [4]), Demophon, Theoros, Laches [5]), Theophilos [6]) und Kleophon. Den an letzter Stelle genannten tadelt Aristoteles, weil er wie Sthenelos die Tragödie in das Gewöhnliche herabzog [7]), indem er auf dem von Euripides betretenen Wege vorwärts ging.

Die Geschichte der griechischen Tragödie hat den merkwürdigen Verlauf, dass nach kurzer Entwicklungszeit ein Genie den Grund legt und zwei ebenbürtige Nachfolger, neben einander und doch grundverschieden, gewissermassen die Brennpunkte des klassischen Trauerspiels darstellen. Das Zusammentreffen dreier solcher Sterne einem philosophischen Grunde zuzuschreiben, wäre gesucht. Wohl aber darf man den Ursachen,

---

1) Athen. 13, 608 a ff. (fr. 5—14); sogar Theophrast (hist. plant. 5, 9, 5) citierte ihn deswegen. Fr. 1. 14. Die ziemlich erheblichen Fragmente stehen bei Nauck S. 606 ff. Der Suidasartikel gehört zu den Zusätzen des Epitomators, wie τῶν δραμάτων αὐτοῦ anzeigt (s. Καρκίνος II., Κλεοφῶν, Φρύνιχος IV.).

2) CIA. II 973 (von den Tragödientiteln sind noch lesbar: Teukros, Achilleus und Alkmeon).

3) Ὁ τραγικός Alexis bei Athen. 2, 55 c; ὁ χοροδιδάσκαλος Aeschin. 1, 98; ein Fragment bei Stobäus floril. 79, 5. 99, 2.

4) Athen. 9, 407 d; 340 führte er das Satyrspiel „Lykurgos" auf (CIA. II 973, 17).

5) Diese drei nennt Ephippos bei Athen. 11, 482 d.

6) CIA. II 971 c (wahrscheinlich aus dem Jahre 387). Der Tragiker Moschion braucht durchaus nicht der berühmte Parasit zu sein, wie Madvig kleine philol. Schriften S. 474 A. 1 gegen Friedr. W. Wagner de Moschionis poetae tragici vita, Breslau 1846 richtig bemerkt.

7) Poet. 2. 22 p. 1458 a 20. rhet. 3, 7 p. 1408 a 14 ff. Suidas wiederholt irrtümlich (s. A. 1) die zuvor bei Iophon genannten Titel. Vgl. Bywater Journal of philology 12, 17 ff.

warum jene hehren Vorbilder die Epigonen nicht bei einer anständigen Mittelmässigkeit erhielten, nachforschen. Die Schuld daran trägt die Sophistik. Der Rationalismus war es, welcher den natürlichen Quell der Poesie ausgetrocknet hat; dass Euripides, trotzdem er das Künsteln und Raffinieren gelernt hat, dennoch nicht ein grosser Dichter zu sein aufhörte, möchten wir für den sichersten Beweis seines reichen echten Talentes erklären. Die Aufklärung ruft den Dilettantismus hervor und lässt tiefer angelegte Talente unter der Menge verschwinden, die Aufklärung lenkt die Dichter von der guten Popularität ab und macht sie den gebildeten Cirkeln, den Pflegestätten korrekter akademischer Versekunst, unterwürfig. Die Rhetorik und Sprachtheorie endlich beeinträchtigen den natürlichen Fluss der poetischen Sprache [1]. Nachdem Prodikos und Gorgias die Tragiker ihrer Zeit zu ihren Schülern gemacht, beginnt Isokrates' unwiderstehliche Sprachkunst die Dichter in seinen Bann zu ziehen (Bd. II S. 134 f.); von dessen Schule that sich ausser seinem Stiefsohn Aphareus [2] der bekannte Rhetor Theodektes auf diesem Gebiete hervor [3]. Zugleich verbildeten die schauspielerischen Virtuosen des vierten Jahrhunderts (wie der „Affe" Kallippides) das Publikum in gefährlicher Weise [4], weil die Dichter jetzt auf Bühneneffekte hinarbeiteten.

Während der jüngere Astydamas in jenem Epigramm selbstgefällig bedauerte, dass er nicht mit den alten Dichtern den Wettkampf aufnehmen könne, verzweifelten die Athener an einer lebensfähigen Fortentwicklung ihrer Tragödie. Dies erhellt zunächst aus dem Beschluss, einen Teil der grossen Dionysien den Wiederaufführungen alter Tragödien einzuräumen (S. 150 f.), worin man in der Zeit Alexanders des Grossen bereits so weit ging, dass für die neuen Stücke ein einziger Tag frei blieb [5], sodann aus dem Antrag des Verwaltungschefs

---

1) Aristot. poet. 6 p. 1450 b 7 f. οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ ῥητορικῶς.

2) Ps. Plutarch. vit. X or. 839 c.

3) Fragmente bei Nauck S. 622 ff.

4) Aristot. poet. 26 p. 1461 b a. E.; rhet. 3, 1 μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί.

5) Plutarch. de exilio 10 p. 603 c, vgl. Theophr. char. 9. Im Jahre

Lykurgos, man solle Statuen der drei grossen Tragiker im Theater errichten und die Stücke derselben in ein offizielles Exemplar eintragen; mit diesem hatte der Staatssekretär die Schauspieler zu überwachen [1]), denn die Dramen waren, weil ihre Wiederaufführung in den Händen der Schauspieler lag, allerlei bedenklichen Experimenten der übermütigen Mimen ausgesetzt, denen entgegenzutreten der Staat, wenn er die drei Tragiker gewissermassen zu den offiziellen Bühnendichtern ernannte, die Pflicht hatte. Allein von jenen Bühnenexemplaren hing die Textesüberlieferung durchaus nicht ab, wie dies leider bei vielen Dramen Shakespeares der Fall ist; wurden doch die Stücke sogleich nach ihrer Aufführung durch den Buchhandel verbreitet [2]). Die „aulische Iphigenie“ und „Rhesos“ waren zielbewusste Bearbeitungen nach bestimmten Grundsätzen und auch sie verdrängten die echte Fassung erst im Laufe der Kaiserzeit. Die bösen Schauspieler dagegen, welche die Personeneinteilung verderben, ein Wort schlecht aussprechen, Verse umstellen oder gar interpolieren [3]), sind nicht mehr und nicht minder Phantasiegebilde der hellenischen Kritiker, als z. B. die „Diaskeuasten“ im Homer.

Weil alle hervorragenden Tragiker nach Athen zogen [4]), verdunkelte das athenische Trauerspiel alle ähnlichen Versuche

---

340 führte jeder Dichter nur zwei Stücke auf (CIA. II 973). Auch die Lenäen standen zur Zeit des Demosthenes den alten Stücken offen (Schol. Aeschin. 3, 15; hieher gehört wahrscheinlich CIA. II 977 o).

1) Ps. Plutarch. vit. X orat. 841 f., vgl. Korn de publico Aeschyli Soph. Eur. exemplari Lycurgo auctore confecto, Diss. v. Bonn 1863; Sommerbrodt Rhein. Mus. 19, 130 ff. = scaenica p. 253 ff. u. A. (s. Alb. Müller griech. Bühnenaltert. S. 359, 1).

2) Vgl. Aristoph. Ran. 52, ebenso die Komödien V. 1114.

3) Apollodoros v. Tarsos bei Schol. Med. 169; Schol. Med. 85. 228. Phoen. 264; Didymos zu Med. 356 u. 379; Schol. Androm. 6. Or. 1366. Zu Med. 910 wird bemerkt: οἱ δὲ ὑποκριταὶ καὶ ἀγνοήσαντες γράφουσιν, vgl. 85. 228. 169. 356. 379. Nach Fr. Heimsöth de voce ὑποκριτής commentariolus, ind. schol. hib. Bonn 1873 heisst das Wort hier: „Erklärer“. Man könnte auch annehmen, dass Didymos das Exemplar eines Schauspielersyllogos einsah. Aber analog wird Schol. Il. X 26 eine Rhapsodenerklärung citiert. In die moderne Kritik sind die Schauspieler von Pierson verisimilia p. 57 ff. und Valckenaer Eurip. Phoeniss. p. 433 eingeführt.

4) Plato Laches p. 183 a.

der übrigen Griechen und vor allem die peloponnesischen Tragödien [1]) und die sicilischen, welche die „Tragikomödie" des Deinolochos voraussetzt; andererseits hebt Plutarch an den alten Spartanern wie etwas besonderes hervor, dass sie weder Komödien noch Tragödien anhörten [2]). Doch alles jenes wurde durch die attischen Schauspielertruppen verdrängt, die nach dem von Aeschylus, Euripides und Agathon gegebenem Beispiel, seit dem korinthischen Kriege etwa, von Stadt zu Stadt zogen und mit obrigkeitlicher Erlaubnis auf den Marktplätzen ihre hölzerne Bühne aufschlugen [3]). Man nahm sie überall mit Freuden auf und selbst die Kriegführenden schonten die Schützlinge des Dionysos, weshalb sie unter Umständen offiziöse Vertrauenspersonen spielten [4]).

---

1) Aristot. poet. 3 p. 1448 a 35.

2) Plutarch. instit. Lac. 32. Auf nichtattische Dramen weisen auch Plato a. O. und Aristot. poet. 7 p. 1451 a 9 hin. Eine aus der Zeit Alexanders des Grossen stammende Inschrift (Journal of Hellenic studies IV 237) erwähnt einen tragischen Agon in Priene.

3) Plat. leg. 7, 817 c. Die von Istros und Neanthes erzählte Anekdote Vit. Soph. §. 14 setzt diese Sitte schon für das Jahr 405 voraus. Anekdote von Pelopidas (Plutarch. Pelop. 29) oder Alexandros von Pherai (Aelian. var. hist. 14, 40); Neoptolemos bei König Philipp Diodor. 16, 92. Sueton. Calig. 57. Joseph. antiq. 19, 1, 13. Stob. floril. 98, 70, ebenso der Komiker Satyros Demosth. 19, 192 ff. Aeschin. 2, 156, vielleicht auch Anaxandrides Suidas s. v.

4) Aeschin. 2, 15. 19.

XI. Kapitel.

Das Satyrspiel.

Schriften über das Satyrspiel; dessen Entwicklung und Formen; „der Kyklope" des Euripides.

Im Altertum schrieb Chamaileon περὶ σατύρων (Suidas u. ἀπώλεσας), in der Neuzeit: Casaubonus de satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira, Paris 1605, hrsg. v. Rambach, Halle 1774; Abr. Eichstädt de dramate Graecorum comico-satyrico impr. de Sosithei Lityersa, Lpg. 1793; G. Hermann Comment. soc. philolog. I p. 245 ff. = opuscula I p. 44 ff.; G. Pinzger de dramatis Graecorum satyrici origine, Breslau 1822; G. M. Dursch de Graecorum poesi satyrica, Pr. v. Ehingen 1829; Welcker Nachtrag zu der .... äschyleischen Trilogie nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel (S. 185 ff.), Frankfurt a. M. 1826; G. Friebel fragmenta Graecorum satyrographorum exceptis iis quae sunt Aeschyli Sophoclis Euripidis, Berlin 1837; Friedr. Wieseler das Satyrspiel, Göttinger Studien II (1847) S. 565—770 und separat (auf Grund der berühmten Vase von Ruvo, veröffentlicht Monumenti dell' Instituto III 31, verkleinert in Schreibers kulturhist. Atlas I Tafel III 1), auch comm. de Pane et Paniscis atque Satyris cornutis, Gött. 1869; R. Meeks de poesi Graecorum satyrica, Diss. v. Rostock 1873; dazu kommen die den „Kyklops" behandelnden Monographien.

Die Tragödie entstand, wie wir sahen, aus den Gesängen, welche Männer im Gewande von Satyrn zu Ehren des Dionysos sangen; als sie aber einen ernsthaften Charakter annahm und dieses possenhafte Kostüm verschmähte, schien der Gott zu verlangen, dass ihm die Ergötzung durch seine Diener nicht geraubt werde[1]. Eine Mischung von Posse und

1) Die Erklärer des Sprichwortes Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον hielten das Satyrspiel für eine jüngere Erfindung (s. auch Horat. a. p. 221. Demetr. eloc. 169. Eustath. opusc. p. 89, 42 ff.).

Trauerspiel, dergleichen die altenglische Bühne durch den Clown und Fool, die spanische durch den Gracioso besass, hätte den Griechen nicht zugesagt, ebensowenig konnte die italienische Manier, zwischen die ernsten Akte ein heiteres Zwischenspiel einzuschieben, den Hellenen gefallen, sondern, sie wählten dieselbe Manier, welche nachmals in Rom [1]) auf der altenglischen Bühne und der deutschen des siebzehnten Jahrhunderts gan und gäbe war, dass nämlich, wenn das Volk an den Trauerspielen sich satt gewundert und geweint hatte, ein heiteres Satyrspiel es zu der heiteren Feststimmung zurückführte. Da den ersten Tragikern eine unverhältnismässig grosse Zahl von Satyrspielen beigelegt wird (S. 141), hat die Vermutung, dass sie damals der Tragödie noch ebenbürtig gewesen seien, manches für sich. Die klassischen Tragiker hingegen wiesen dieser Gattung nur den letzten Platz in einer Tetralogie an (S. 234), ja selbst dieser blieb ihr, wie Euripides' Alkestis zeigt, nicht unbestritten; denn die Verquickung von Trauer und Posse scheint bei zunehmender Verfeinerung der Sitten missfallen zu haben, so dass spätestens im vierten Jahrhundert die Verbindung von Satyrspiel und Tragödie gelöst wurde und ersteres, von besonderen Dichtern bearbeitet, die dramatischen Spiele der Dionysien einleitete; natürlich setzte nun das Volk besondere Preise dafür aus, zum Beispiel siegte im Jahre 340 Timokles mit „Lykurgos“ [2]).

Das Satyrspiel war, obgleich es offiziell den neuen Namen σάτυροι erhielt [3]), doch in Wirklichkeit das alte Spiel der τράγοι, denn der Chor besteht, welche Fabel der Mythologie auch aufgeführt werden mag, unwandelbar aus Satyrn. Diese, an Zahl angeblich den Choristen der Tragödie gleich [4]), sind mit Ausnahme des Gesichtes und der Hände am ganzen Körper be-

1) Nach den Tragödien kam eine Atellane, an deren Stelle später ein Mimus trat (Cic. epist. 9, 16, 7).

2) CIA. II 973. Schon die Trilogien von 419 und 418 (CIA. II 972) entbehrten der Satyrspiele. Wegen der erwähnten Ordnung gebraucht Zenob. 5, 40 das Wort προεισάγειν.

3) Z. B. Aristoph. Thesm. 157.

4) Sechszehn nach Tzetzes Anecd. Oxon. III 338, 1; vierzehn oder elf Is. Tzetz. proleg. ad Lycophr. p. 254; auf der Vase zählen wir elf. Vgl. Alb. Müller griech. Bühnenalterth. S. 204, 2.

haart, mit steifem Phallos und Schwanz ausgestattet und tragen keine andere Kleidung als ein Bocksfell um die Hüfte [1]. Das satyreske Element ist ausser dem Chor unter den Schauspielern durch die Silene vertreten, welche, vor jenen durch würdigere Bekleidung ausgezeichnet, sich von einander im Alter unterscheiden; der älteste ist der Papposilenos [2]. Den feigen, halbtierischen Charakter dieser drolligen Calibane spiegeln zahlreiche Vasenbilder ab [3], deren Verfertiger den Geist der Satyrstücke in sich aufgenommen zu haben scheinen.

Diesen treten die Helden der Tragödien gegenüber, am öftesten der liebkosend Heryllos genannte Herakles [4], weil seine urkräftige Sinnlichkeit mit dem Satyrwesen eine gewisse Verwandtschaft hat. Die komischen Situationen, in welche der Held mit den Satyrn gerät [5], mögen teils dem Volkswitze teils der eigenen Phantasie der Dichter entstammen; für den Verlust der Dramen bieten zahlreiche späte Vasenbilder inhaltlich einigen Ersatz [6]. Ueberhaupt entstammen viele bildliche Darstellungen, wo die Satyrn die Staffage einer heroischen Handlung abgehen, direkt oder mittelbar diesem Literaturzweige [7],

---

1) A. Müller a. O. S. 241 ff.; Wieseler Satyrspiel S. 30 ff. 161 ff. 183 ff. Phallos Eur. Cycl. 439; σὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ Cycl. 80, daher nudavit Horat. a. p. 221, γυμνῆται ὀρχησταί Lucian. Bacch. 3. Masken: Pollux 4, 141; Alb. Müller S. 280 f.

2) Pollux 4, 118, vgl. 104; Wieseler S. 28 ff. Sie tragen einen zottigen Chiton (χορταῖος, Alb. Müller S. 242, 4).

3) Conze Lützows Zeitschrift f. bild. Kunst 3, 157 ff.; Heydemann humoristische Vasenbilder aus Unteritalien, Berlin 1870 S. 12 ff.; über den Satyrtypus: Furtwängler Annali d. Inst. 1877 p. 240 ff.

4) Eustath. in Iliad. p. 989, 47.

5) Z. B. wird er im euripideischen „Syleus“ von Hermes als Sklave verkauft (fr. 688). Anderes Aristid. III 515 (II p. 405 D.). Ps. Justinus ad gentes 3.

6) O. Jahn Philol. 27, 17 ff. u. Bilderchroniken S. 42 A. 277; Stephani der ausruhende Herakles S. 197 ff.; Preller griech. Mythologie II[3] 266 ff.; Matz Annali d. Inst. 1872 p. 294 ff.; Heydemann humoristische Vasenbilder aus Unteritalien, Winckelmannsprogr., Berlin 1870 S. 3 ff. u. Vase Caputi mit Theaterdarstellungen, Winckelmannspr., Halle 1884 S. 8 ff. mit Tafel II.

7) O. Jahn Philol. 27, 16 mit T. I. Monum. d. Inst. VI T. 24, im allgemeinen Berichte der sächs. Gesellsch. der Wiss. 1846/7 S. 291 ff.

Es kann nicht ausbleiben, dass die Einführung der Satyrn oft auf schwachen Füssen steht; so greift Euripides, um die Polyphemsage für ein Satyrspiel verwerten zu können, zu dem Einfalle, eine Schaar Satyrn sei durch Stürme nach Sicilien verschlagen worden und in die Gefangenschaft des Kyklopen geraten. Man denke nun aber nicht, dass im Satyrspiel der Mythus travestiert und die Helden lächerlich gemacht worden seien. Mochten die Satyrn die Narrenfreiheit zu den kecksten Obscenitäten ausnützen, die heroischen Personen benahmen sich nach Horazens berühmten Ausdruck [1]), wie eine ehrsame Bürgersfrau im Festreigen, unter diesen frechen Gesellen etwas verschämt, doch immerhin ihrer Würde bewusst. Die Dichter heben diese beiden Klassen sogar in den Versen von einander ab [2]) und halten den Tonfall des satyrischen Trimeters etwa in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie. Nur einige Personen waren mehr komischer Natur, einerseits Autolykos und Sisyphos, die Schelme der Heroensage, andererseits die einfältigen Menschenfresser Polyphem und Busiris [3]).

Zu den Satyrn passte das Vorkommen von Tiere, z. B. erschienen im „Kyklopen“ Herden, in Sophokles' „Liebhabern des Achilleus“ (Fr. 166) Hunde auf der Bühne. An die Heroen hinwiederum reihten sich oft Olympier und andere Gottheiten, wie der Flussgott Inachos, oder Ungetüme gleich dem hundertäugigen Argos [4]); darum waren zwei Stücke des Achaios (Hephaistos und Iris) nach Göttern benannt. Der Schauplatz pflegt entsprechend dem gewissermassen das Naturleben personificierenden Satyrchor eine ländliche Gegend darzustellen [5]).

Die Oekonomie des Satyrspiels dürfte, da ihm die gleiche Schauspielerzahl zugewiesen war, in den allgemeinen Grundsätzen von der Tragödie nicht viel abgewichen sein. Näheres wissen wir jedoch nur über den Chor. Dessen Einzugslied bestand gewöhnlich aus den raschen Proceleusmatikern [6]), während

---

1) A. p. 225 ff.

2) G. Hermann Eurip. Cycl. p. XIV ff.

3) Vgl. Sueton. p. 16, 2 ff. Reifferscheid; Busiris ist auch auf verschiedenen Vasen karrikiert.

4) Sophocl. fr. 256. 264.

5) Vitruv. 5, 8, 1.

6) Marius Victorinus 2, 11 a. E.

in den eigentlichen Tanzliedern der trochäische Tetrameter überwog[1]. Der gewöhnliche in Sprüngen und lebhaften Armbewegungen bestehende Tanz hiess mit einem Barbarenworte Síkinnis[2], neben welchem auch der lascive Kordax vorkam[3], Wir hören sogar, dass im sophokleischen „Amphiaraos" einer die Buchstaben tanzte[4]. In der Musik spiegelte sich die wechselnde Auffassung der Satyrn; erinnert doch die energische feierliche dorische Tonweise von Pratinas' Schauspielen, welche erst der Alexandriner Sosigenes wieder in Aufnahme brachte[5], an den langbärtigen Dionysos der archaischen Kunst und den würdigen Silen, der nach der alten Sage Midas tiefe Lebensweisheit gepredigt. Wie musste dagegen der dionysische Charakter des Spieles verwischt worden sein, wenn nicht einmal im Satyrspiel die bakchische Flöte vor der Konkurrenz der apollinischen Kithara geschützt war![6] Zumal seitdem das Satyrspiel aus dem Tragödienverbande ausgeschieden war, scheint es der parodischen Komödie angenähert worden sein. Allerdings fällt das polemische Satyrspiel „Agen" jenseits der Grenzen des klassischen Zeitalters, aber der oben erwähnte Timokles, ein Zeitgenosse des Demosthenes, war eigentlich Komiker[7].

Diese eigentümliche Art des Dramas gestattet leider keine eingehendere Schilderung, da die alten Grammatiker wenig da-

---

1) Aristot. poet. 4 p. 1449 a 22.

2) Aristoxenos fr. 44 bei Etym. M. p. 712, 54. Athen. 14, 630 b (persisch 629 d), vgl. Eurip. Cycl. 37. Gell. 20, 3; σκίρτοι Anthol. Pal. 7, 707, 3, σκιρτητὴς σάτυρος Mosch. 6, 2, σκιρτητικοὶ ἄνθρωποι Lucian. deor. concil. 4, vgl. Athen. 14, 630 d. Hesych. u. Etym. M. u. σίκιννις. Cram. Anecd. Par. I 20 bestätigt durch Eurip. Cycl. 222 ff. und Sophokles bei Hesych. u. ἄνθρωσκε. Gestikulation: Stephanos zu Arist. rhet. Anecd. Paris. I 307.

3) Lucian. Dionys. 1. Icaromen. 27.

4) Athen. 10, 454 f.

5) Dioskorides Anthol. 7, 707, 4. 7; Flötenbläser Wieselers Denkm. d. Bühnenw. T. 6, 1; σικιννοτύρβη eine Flötenweise Athen. 14, 618 c.

6) Wieselers Denkm. d. B. T. 6, 2. Satyrn werden überhaupt wiederholt mit der Kithara dargestellt z. B. in dem berühmten Vasenbilde von Kertsch Compte-rendu de l'ac. de St. Pet. 1861 Taf. 4 (Baumeisters Denkm. S. 104).

7) Es wäre also nicht ganz unmöglich, dass die Athen. 10, 411 a (Nauck p. 604) Astydamas beigelegten eupolideischen Verse wirklich einem Satyrspiel desselben entnommen waren.

von sprechen und selten Verse citieren; das einzige erhaltene Satyrspiel [1]) ist der „Kyklope" (Κύκλωψ) des Euripides [2]) und dieser war weder ein Meister des Satyrdramas wie Aeschylus oder Achaios (S. 367) [3]) noch entstammte er der alten Glanzzeit desselben, „als Choirilos im Satyrspiel König war" (S. 141). Das euripideische Produkt reicht also natürlich nicht hin, um zu begreifen, wie die Griechen an solchen Scherzen die grösste Freude haben konnten. Wer leugnen möchte, dass der wahre dionysische Ton, dessen tragische Seite der Dichter in den „Bakchen" meisterhaft darstellte, nicht getroffen ist, betrachte nur die Versmasse; gerade die charakteristischen Tetrameter und Proceleusmatiker fehlen. Das Stück ist freilich, wenn man von vornherein auf die Beobachtung unserer Anstandsregeln verzichtet, recht amüsant, aber es entbehrt der hinreissenden Genialität. „Der Kyklope" machte an die Regie nicht unerhebliche Ansprüche, da Herden vorkamen und verschiedene Geschäfte der Hirten öffentlich abgemacht wurden. Den Zuschauer vollends mutete der Dichter viel Gefälligkeit zu; die aus der Odyssee bekannte Handlung war allerdings der Bühne schwierig anzupassen. Wenn man aus dem „Kylopen" einen allgemeinen Schluss ziehen darf, hatte das Satyrspiel einen bedeutend kleineren Umfang als die Tragödie und Komödie; oder hat ihn Euripides geflissentlich eingeschränkt?

---

1) Besass Eustathios noch mehr? Vgl. opusc. p. 89, 45f. ἴσασιν αὐτὰ οἱ ἐντετυχηκότες παλαιοῖς πονήμασιν ὡς ὀλίγα τινὰ περιφέρεται. Auch Tzetzes (Anecd. Oxon. III p. 337) spricht von σατυρικοῖς δράμασιν Εὐριπίδου.

2) Spezialausgaben von Genthe, Halle 1828, Gottfr. Hermann, Lpg. 1838 und Sidgwick, London [2]1886; Wiessner in Cycl. Eur. commentatt. II., Pr. v. Breslau 1860. 1866; Jos. Autran études grecques. Le Cyclope, d'après Euripide, Paris 1863; Bruno Arnold de rebus scenicis in Eur. Cycl. Nordhausen 1875; Wieseler adnotatt. criticae ad. Eur. C, ind. schol. hib. Göttingen 1879.

3) Is. Tzetz. proleg. in Lycophr. p. 257 hebt Pratinas hervor.

XII. Kapitel.

Anfänge der Komödie.

Schriften über die Komödie in alter und neuer Zeit. Keime des Lustspiels; megarische Komödie: Epicharmos, Phormos und Deinolochos. Ursprung der dionysischen Komödie in Attika; Susarion.

Die von der Komödie handelnde Literatur beginnt mit drei theoretischen Schriften, der Poetik des Aristoteles in der einstigen Gestalt (vgl. Jak. Bernays Rhein. Mus. 8, 561 ff.) und Abhandlungen περὶ κωμῳδίας von seinem Nachfolger Theophrast (Athen. 6, 261 d. Diogen. Laert. 5, 47) und dem athenischen Akademiker Krates (Apollodoros bei Diog. Laert. 4, 23), welche offenbar alle von der Theorie des Lächerlichen ausgingen (Aristot. rhet. 1, 11 p. 1372 a 1. 3, 18 p. 1419 b 6. Athen. a. O.). Den gleichen Titel führten umfängliche Werke sehr gemischten Inhaltes, woraus hauptsächlich Anekdoten und lexikalische Bemerkungen angeführt werden, zunächst περὶ ἀρχαίας κωμῳδίας von den Peripatetikern Chamaileon (mindestens sechs Bücher Athen. 9, 374 a. 406 e, mit Einschluss der mittleren Komödie) und Eumelos (Schol. Aeschin. 1, 39), dann mindestens neun Bücher περὶ κωμῳδίας von Lykophron (Athen. 11, 485 d), welchen Ptolemaios Philadelphos mit der Revision der Komikerabteilung der alexandrinischen Bibliothek betraute (Anon. de comoedia VIII 19); Eratosthenes entgegnete ihm mit einem Werke von nicht weniger als zwölf Büchern (ἐν ιβ' περὶ κωμῳδίας Phot. u. Εὐκλεία, ἐν τοῖς περὶ κ. Pollux 10, 60, ἐν τῷ ια' π. κ. Athen. 11, 501 d), wozu wahrscheinlich der ἀρχιτεκτονικός und σκευογραφικός gehörten (vgl. Bernhardy Eratosthenica p. 203 ff.; Mor. Schmidt Didymi Chalc. fragm. p. 46 ff.; C. Strecker de Lycophrone Euphronio Eratosthene comicorum interpretibus, Greifswald 1885); Auch der Aristophaneer Diodoros von Tarsos (Fabricius bibliotheca Graec IV[4] 380) schrieb in dieser Sache πρὸς Λυκόφρονα (Athen. 11, 478 b, vgl. 11, 501 d. Schol. Aristoph. Thesm. 389. Hesych. u. Διαγόρας). In der Kaiserzeit verfasste Soteridas, der bekannten Pamphile Gatte, ein Werk über die Komödie (Suidas). Von den

Anon. de com. VIII 29 angeführten Gewährsmännern Dionysios, Krates und Eukleides wissen wir nichts (s. aber S. 133).

Die Komödie gab ferner zu vielen Einzeluntersuchungen Anlass. Die ästhetische Kritik vertrat der alexandrinische Tragiker Dionysiades mit χαρακτῆρες ἢ φιλοκωμῳδός (ἐν ᾧ τοὺς χαρακτῆρας ἀπαγγέλλει τῶν ποιητῶν Suidas), den Standpunkt des Moralisten der philosophische Arzt Galenos in der verlorenen Schrift εἰ χρήσιμον ἀνάγνωσμα τοῖς παιδευομένοις ἡ παλαιὰ κωμῳδία. Verschiedene philologische Fragen erörterten die κωμικῶν ἀπορημάτων λύσεις des als Metriker bekannten Alexandriners Hephaistion (Suidas). Homeros' Schrift περὶ τῶν κωμικῶν προσώπων (Suidas III) dürfte sich auf die neuere Komödie bezogen haben. Im besonderen wurde die Real- und Worterklärung berücksichtigt. Ein Schüler des Krates, Herodikos stellte alles in den Komödien verspottete (κωμῳδούμενα) zusammen (Athen. 13, 586 a — 591 c benützt das sechste Buch, welches die in den Komödien vorkommenden Hetären besprochen zu haben scheint; Schol. Aristoph. Vesp. 1277 (1231) ist der Name in Harmodios entstellt (Süvern comment. de Aristoph. Avibus p. 28 u. A.), wo Schol. V. 1285 (1238) das richtige zeigt); noch unter Hadrian behandelte Nikanor denselben Gegenstand (Suidas). Antiochos von Alexandrien hatte sich dagegen auf die in der mittleren Komödie verspotteten Tragiker und Lyriker (περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων ποιητῶν, Athen. 11, 482 c) beschränkt; hingegen waren die κωμικαὶ ἱστορίαι des Kyzikeners Protagorides, wenn der Titel richtig ist, Humoresken (Athen. 3, 124 d) und entsprachen seinen ἀκροάσεις ἐρωτικαί Athen. 4, 162 b c).

Seitdem der Atticismus in die Mode gekommen war, also ungefähr seit dem Ende der römischen Republik, studierten die Gebildeten aus den alten Komödien die echtattische Konversationssprache und den athenischen Esprit (Aristid. rhet. 2, 7; über Lucians diesbezügliche Studien Rabasté quid comicis debuerit L., Paris 1866; Ernst Ziegeler de L. poetarum judice et imitatore, Göttingen 1872; Paul Schulze quae ratio intercedat inter L. et comicos Graecorum poetas, Diss. v. Berlin 1883). Für den ersteren Zweck entstanden Glossare (κωμικὴ λέξις); auf Didymos (Meineke fragm. com. Graec. I p. 14; Mor. Schmidt Didymi Chalc. fragm. p. 27 ff.), welcher Lykophron und Eratosthenes benützte und seinerseits von Pamphilos (M. Schmidt a. O. p. 74. 77), Diogeneianos (Hesychios) und Anderen ausgebeutet wurde (über die Aristophanesglossen des Hesychios Novati Studi di filologia greca I p. 59 ff.) folgten Aelius Theon, ebenfalls ein Gewährsmann des Hesychios (vgl. auch Phrynich. ecl. p. 377), Epitherses (Steph. Byz. u. Νίκαια, περὶ λέξεων Ἀττικῶν καὶ κωμικῶν καὶ τραγικῶν, vgl. Erotianus p. 88 Θέρσις ἐν δευτέρῳ τῶν λέξεων) und Palamedes (Suidas. Etym. M. p. 145, 44. Schol. Aristoph. Pac. 913, vgl. O. Jahn Palamedes, Hamburg 1836 S. 58 ff.). Der Grammatiker, welcher sich Schol. Apoll. 4, 973 u. 1614 ἐν τῇ κωμικῇ λέξει τῇ συμμίκτῳ, τὸ κωμικὸν λεξικόν (anders Schol. Arist. Plut. 313 ἐν τῇ κωμικῇ λέξει 924 ὁ τὴν κωμικὴν λέξιν γράψας, nach Hemsterhusius ad Plut. p. 98 Palamedes, nach O. Schneider de vett. in Arist. Schol. font. p. 95 Didymos) citiert, ist Aelius Theon. Galenos endlich schrieb τῶν ἰδίων ὀνομάτων κωμικῶν παραδείγματα (IV p. 368 Bas.). Dazu

füge man die S. 129 ff. erwähnten Schriften, welche das gesamte Drama umfassen, und die einzelne Komiker betreffenden Arbeiten, um ein volles Bild von dem Reichtum an Stoff, den die griechische Philologie aus der Komödie zog, zu gewinnen. Was wäre ohne sie die kolossale Excerptensammlung des Athenaios? Wie viele Komikerwitze figurieren in den Sammlungen als Sprichwörter, wie sehr haben ihre Scherze und Angriffe, weil die Grammatiker die Komödie zu fleissig lasen, die literarhistorische Ueberlieferung entstellt!

Jetzt muss man die Bruchstücke jener Lexika aus den Wörterbüchern und Scholien mühsam zusammensuchen (Kock verspricht eine Sammlung für den Anhang seiner Fragmentensammlung). Die Aristophanesscholien enthalten sehr viele Kombinationen und wenig Ueberlieferung, weil hier die ununterbrochene Bühnentradition der Tragödie fehlte (die Regiebemerkungen, παρεπιγραφαί genannt, sammelten E. Droysen quaestt. de Aristophanis re scaenica, Bonn 1868 p. 21 ff. und K. v. Holzinger über die Parepigraphae zu Aristophanes, Wien 1883); die alte Komödie wurde ja in der alexandrinischen Zeit von der neuen vollständig verdrängt, bis der Atticismus sie künstlich wiederbelebte (Quintil. 10, 1, 65; Plutarch. comp. Aristoph. et Men. c. 4 Anf. ist leider lückenhaft; schon Apollonios von Tyana hoffte in Athen Komödien mit Parabasen zu hören, Philostr. vit. Apoll. Tyan. 4, 21 p. 73 K.). Was die Geschichte und die Technik der alten Komödie anlangt, finden uns die Aristophaneshandschriften und die Scholien zur Grammatik des Thrakers Dionysios mit einigen dürftigen Excerpten für den Schulgebrauch ab (gesammelt in Meinekes fragmenta comic. Graec. I p. 531 ff. II 1234 ff., vor der Dindorfschen und Pariser Ausgabe der Aristophanesscholien und vor Bergks Textausgabe, nach welcher ich unter der Chiffre Anon. de com. citiere). Mit Namen nennt sich von diesen Handweisern nur Platonios, welcher über die drei Zeitalter der Komödie (περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν; über die Zusammensetzung dieses Abschnittes s. Fr. Leo quaestiones Aristophaneae, Bonn 1873 p. 12 ff.) und περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων (vielleicht mittelbar nach Dionysiades), über die drei Klassiker der alten Komödie handelt. Nr. III ist ein wertvoller leider gegen den Schluss immer kürzer werdender Ueberblick über die Geschichte der Komödie mit Zifferangaben; aus einem ähnlichen Verzeichnis ist VII. excerpiert. X. περὶ τάξεως ποιητῶν stammt von dem Peripatetiker Andronikos aus Rhodos, ebenso vielleicht das Excerpt XI., das jedenfalls aus derselben philosophischen Schule herrührt (L. Spengel Münchner gel. Anz. 11 [1840] Nr. 133 S. 27 ff.; J. Bernays Rhein. Mus. 8, 561 ff.). IV. handelt von Erfindung und Ziel der Komödie, V. (zu einer Erklärung des „Plutos“ gehörig) von ihren Perioden, VI. von dem Lächerlichen und dem Chor. Das wichtigste Stück ist das sogenannte „plautinische Scholion“ (griechisch zuerst in Cramers Anecdota Parisina I 3 ff., dann Keil Rhein. Mus. 6, 108 ff. und besser in Ritschls opuscula I p. 197 ff.). In Wahrheit fasst dieser Name, wie der neueste Herausgeber Studemund Philol. 46, 1—26 nachweist, zwei von einander unabhängige Excerpte zusammen, nämlich § 1—18, die nichts enthalten, was wir nicht schon aus anderen Excerpten kennen (IX 2 ff. IV. 6 ff. V. VI. 1. 2) und § 19—39,

wovon die einleitenden § 19—23 (über Ptolemaios und Peisistratos) nicht hieher gehören, ebenso eigentlich auch die von den Dichtungen überhaupt handelnden § 26—28. 33—39. So bleiben § 24. 25 (auf die Perioden der Komödien bezüglich) und eine aus Dionysios, Krates und Eukleides geschöpfte Uebersicht der Bestandteile der Komödie § 29—32, welche an das, was Tzetzes über die Tragödie schrieb (S. 133) erinnert; von Tzetzes rühren jedenfalls ἴαμβοι τεχνικοὶ περὶ κωμῳδίας (Anecdota Oxon. III p. 340 ff.) her. Auch die an Terenz angeschlossenen Arbeiten lateinischer Grammatiker enthalten manchen Rest griechischer Gelehrsamkeit, besonders die als Einheit überlieferte Einleitung von Euanthius (Professor der Grammatik in Konstantinopel, † 360) und Donatus (hrsg. v. Aug. Reifferscheid, index lect. Breslau 1874; von p. 8, 4 an scheint Donatus zu sprechen). Der mit Sueton zusammenhängende Artikel de comoedia der Encyklopädie von St. Gallen (ähnlich bei Isidor orig. 8, 7) ist von Usener Rhein. Mus. 28, 418 f. veröffentlicht.

Eine sehr wichtige Quelle ist ein offizielles chronologisch geordnetes Verzeichnis aller Komiker, welche an den Dionysien Siege errangen; die Bruchstücke des Steines findet man CIA. II 977 bekannt gemacht.

Die früheren Hellenisten schätzten die Komikerfragmente nur wegen ihres sentenziösen Gehaltes. Von diesem Gesichtspunkte sind die ältesten Sammlungen von Jakob Hertel (Vetustorum comicorum L sententiae quae supersunt Gr. et Lat., Basel 1560) und Henricus Stephanus (Comicorum Graecorum sententiae Latinis versibus redd., Paris 1569) angelegt. P. F. Kanngiesser die alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817 war nicht bedeutend. Erst Theod. Bergk commentationes de reliquiis comoediae Atticae antiquae, Lpg. 1838 eröffnete die wissenschaftliche Bearbeitung dieses Gebietes. Schon im nächsten Jahre erschien von Aug. Meineke historia critica comoediae Graecae als erster Band des fünfteiligen Werkes Comicorum Graecorum fragmenta (Berlin 1839—57; Bd. II ist der alten Komödie, III. der mittleren, IV. der neuen, V. einem Glossar von H. Jacobi, der: In comicos Graecos adnotationum corollarium, Pr. v. Posen 1861 nachtrug, und den Addenda eingeräumt; editio minor, Berlin 1847). Bald nachher gab Bothe, nachdem er die Schrift „Die griechischen Komiker. Eine Beurteilung der neuesten Ausgabe ihrer Fragmente“ (Lpg. 1844) verfasst hatte, Poetarum comicorum Graecorum fragmenta (Paris 1855) heraus. Eine neue Sammlung der Reste der attischen Komödie hat Th. Kock (Comicorum Atticorum fragmenta I. alte Komödie, Lpg. 1880; II 1. Die Jüngeren ausser Menander, Lpg. 1884; Ergänzungen: Nauck Bulletin de l'Acad. de St. Petersbourg XXX (1885) p. 109 ff.; O. Kähler Hermes 21, 628 ff. u. Wochenschrift f. klass. Philol. II (1885) S. 902 ff. unternommen. Eine specielle Geschichte der Komödie ist seit Meineke nicht erschienen, einige populär gehaltene Darstellungen ausgenommen: Benoît études sur la comédie publique à Athenes au temps de la guerre du Péloponnèse, Paris 1850; Nicol. Louis Artaud fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique. Epicharme, Ménandre, Plaute, Paris 1863; Edelestan du Méril histoire de la comédie ancienne, Paris 1864—69, 2 Bde.; J. Denis esprit et constitution de la comédie ari-

stophanesque, Caen 1885 u. la comédie grecque, Paris 1887, 2 Bde. Einzelne Fragen behandeln: J. G. Car. Burmann de poetis comoediae Atticae qui commemorantur ab Aristophane, Diss. v. Rostock, Berlin 1868; Ud. v. Wilamowitz observationes criticae in comoediam Graecam selectae, Diss. v. Berlin 1870; Joh. Muhl zur Geschichte der attischen Komödie, Pr. v. Augsburg 1881; H. Lübke observationes criticae in historiam veteris comoediae, Diss. v. Berlin 1883; E. Brandes observatt. critt. de comoediarum aliquot Attic. temporibus, Diss. v. Rostock 1886.

Die Komödie beruht in Griechenland auf der Veranlagung des Volkes, man möchte sagen, sie war bei der natio comoeda, wie sie Juvenal (3,100) nannte, eine Notwendigkeit. Die Hellenen spotteten ja gerne über jedwede Gebrechen Anderer, hatten aber zugleich von der Natur die Gabe, eine witzige Form dafür zu finden, erhalten. Zu Athen vollends besass, während in vielen anderen Städten Griechenlands besondere Possenreisser ihre Mitbürger erheiterten [1], die ganze Bürgerschaft eine den Fremden unheimliche Spottlust, die ihr verblieb, als die Musen die Ilissosstadt längst verlassen hatten; jeder irgendwie auffallende Mann bekam seinen Beinamen [2], jeder Gau eine Uebelrede [3]) und dem Kunsthandwerk lieferten Karrikaturen einen unerschöpflichen Stoff [4]. Wie aber die griechische Dichtung überhaupt ihre Wurzeln im Kultus hatte, so war es auch bei der Komödie der Fall [5]. Die Ausgelassenheit erreichte, nachdem die Bauern

---

1) Z. B. in Sparta δεικελικταί (Sosibios bei Athen. 14, 621 de, Suidas u. Σωσίβιος mit Bernhardys Note, Hesych. u. δίκηλον, Plutarch. apophth. Laced. 'Αγησ. 57), welche Obst- und Traubendiebe oder fremde Aerzte lächerlich machten, βρυλλιχισταί in karrikierten Weibermasken (Hesych. s. v. u. βρυλλιχίδδει) u. μιμηλοί (Sosibios bei Suidas), in Italien φλύακες u. ἱλαρῳδοί (Hiller Rhein. Mus. 30, 68 ff.), anderwärts σοφισταί (Athen. a. O.) oder αὐτοκάβδαλοι (Semos bei Suidas u. Σῆμος).

2) Anaxandrides bei Athen. 6, 242 e; Lor. Grasberger die griechischen Stichnamen, 2. Aufl., Würzburg 1883.

3) Z. B. Suidas u. Δρυαχαρνεῦ; Grasberger a. O. S. 57 ff.

4) S. z. B. Martha catalogue des figurines en terre cuite du musée de la soc. arch. d'Athènes, im Register p. 213.

5) Dahlmann primordia et successus veteris comoediae Athen. et tragoediae historia comparatur, Kopenhagen 1811; W. Schneider de originibus comoediae Graecae, Breslau 1817; Gundolf de comoediae apud Graecos origine, Paderborn 1833; E. v. Leutsch Philol. Suppl. 1, 65 ff.; Lorenz Leben und Schriften des Koers Epicharmos S. 18 ff.; Gust. Cramer die altgriech. Komödie u. ihre geschichtliche Entwicklung bis auf Aristophanes

schon bei der Erntearbeit vor Freude über die ihnen winkende Ruhezeit die Vorübergehenden verhöhnt [1]), ihren Höhepunkt an den Erntefesten, also im Kultus des Weingottes und der Fruchtgöttin. [2]) Hinsichtlich letzterer koncentrierte sich die attisch-jonische Sage in der Magd Jambe, von welcher die Frauen das sonderbare Recht herleiteten, an den Eleusinien, Thesmophorien und Stenien öffentlich die zügellosesten Reden zu führen [3]). Auch im achäischen Pallene verhöhnten Männer und Frauen am Feste der Demeter einander [4]). Aus solchen Kultgebräuchen erwuchs bei den Ioniern die jambische Spottdichtung. Die Dorier dagegen scheinen nicht gewollt zu haben, dass ein Einzelner sich so vordränge; wir hören wenigstens, dass auf Aigina zu Ehren der aus Epidauros eingeführten Fruchtgöttinen Damia und Auxesia Frauenchöre den weiblichen Teil der Bürgerschaft verspotteten; jeder Göttin wurden ausserdem zehn männliche Chorführer erwählt [5]). Das sind unverkennbare Keime einer wirklichen Komödie. Ebenso liebte man in Syrakus, wo sich ausserdem die Einzelnen am Demeterfest unflätige Worte zuriefen, [6]) nichts mehr als die Chöre der Jambisten [7]). Wie aus jenem Brauche die sicilische Jambendichtung — ich erinnere an den Selinuntier Aristoxenos — hervorging, so legten solche Chorlieder den Grund zur dorischen Komödie [8]).

Pr. v. Bernburg, Köthen 1874; Kastorchis Ἀϑήναιον 6, 71 ff.; Usener-Rhein. Mus. 28, 417 ff., besonders 422 ff.

1) Diese antike Sitte ist meines Wissens jetzt nur mehr in den Abruzzen erhalten (Eberh. Gothein die Kulturentwicklung Süditaliens, Breslau 1886 S. 262).

2) Vgl. Etym. M. p. 764, 15 f.

3) Preller Demeter und Persephone S. 100. 339; Hesych. u. Γεφυρίς und Γεφυρισταί von dem gleichen Brauche der Männer; Kleomedes de meteoris 2 p. 1120; Lexikographen u. Στήνια.

4) Pausan. 7, 27, 10; das gleiche fand im Apollokultus von Anaphe statt (Apoll. Argon. 4, 1725 f.). Merkwürdiger Weise leitet Euanthius p. 3, 9 ff. die Komödie von der Apolloverehrung ab.

5) Herodot. 5, 83. Hieher darf ich wohl den grossgriechischen Kult der Korythalia stellen, der zu Ehren Männer mit hölzernen Masken als Possenreisser auftraten (Hesych. u. κυριττοί).

6) Diodor. 5, 4, 5.

7) Athen. 5, 181 c.

8) G. A. Schöll de origine Graeci dramatis dissert. pars I. Tübingen 1828; O. Müller Dorier II 343 ff.; Karl Jos. Grysar de Doriensium co-

Man pflegt den Megarern dieses Verdienst zuzuschreiben und es ist nicht zu leugnen, dass Megara zur Zeit des Aristoteles eine polemische Komödie — wird doch ihre Entstehung mit der demokratischen Freiheit in Zusammenhang gebracht — besass.[1]) Zudem war Demeter eine der ältesten und beliebtesten Gottheiten des Ländchens und das Volk zu Scherz und Spott sehr aufgelegt[2]), mochten auch seine feineren Nachbarn die Witze plump finden[3]). Weiter zurück reichen die Nachrichten bezüglich der gleichnamigen Kolonie, des sicilischen Megara, welches wir für die Geburtsstätte der literarischen Komödie ansehen müssen[4]). Vor der im Jahre 485 durchgeführten Vernichtung besass die Stadt eine regsame Bürgerschaft[5]); ihr angeborener Humor konnte in der neuen Umgebung nur verfeinert und belebt werden, denn den Siciliern ging es nach Ciceros berühmtem Worte nie so schlecht, dass sie um einen treffenden Witz verlegen gewesen wären[6]) Trotzdem scheinen wir die erste Anregung von einem anderen Punkte herleiten zu müssen.

Jener interessante Gottesdienst der Aigineten war nämlich aus Epidauros entlehnt und dessen Bürger hatten die kleinasiatische Insel Kos besiedelt. Epicharmos'[7]) Vater Helothales

---

moedia quaestt. I. Köln 1827; Lorenz a. O. — Das spätere Theater von Syrakus lag, wie es scheint, neben dem Demetertempel (Cic. Verr. 4, 119). Später entschwand freilich das Bewusstsein des Zusammenhangs zu Gunsten des Dionysos (vgl. Theocrit. epigr. 8 (17), 3 und die erdichteten Namen von Epicharmos' Vater).

1) Poet. 3 p. 1448 a 32. eth. Nicom. 4, 6 p. 1123 a 23 f.; U. v. Wilamowitz Hermes 9, 319 ff. deutet die megarische Komödie nach Art der Atellana.

2) Welcker Theognis prol. p. 57; J. Girard de Megarensium ingenio, Paris 1854.

3) Μεγαρικὸς γέλως Aristoph. Vesp. 57 mit Scholien (daraus Hesych. Suid. u. γέλως).

4) Vgl. Aspas. in Aristot. eth. Nic. 4, 2.

5) Z. B. blühte das Kunsthandwerk, s. Bullettino della comm. di antichità e belle arti di Sicilia N. 6. Sett. 1873.

6) Cic. in Verrem 4, 95.

7) Diogen. Laert. vit. philos. VIII c. 3 §. 78; Fr. G. Welcker über Epicharmus (1830), Kleine Schriften 1, 271 ff.; Epicharmi fragmenta coll. H. Polman Krusemann, Harlem 1834; Epicharmos des Koers Leben u. Schriften. Nebst einer Fragmentensammlung. Hrsg. v. Aug. O. Fr. Lorenz, Berlin 1864; M. Haupt quaestt. Epicharmeae (1861), opuscula II (1876) p. 190—94.

nun [1]), war ein Anhänger des koischen Tyrannen Kadmos, welcher 494/3 freiwillig nach Zankle auswanderte und dann Gelons Vertrauensmann wurde [2]). Mit dessen wechselvollen Schicksalen hängt es wohl zusammen, dass man Epicharmos, der als Knabe die Heimatinsel verliess, bald nach Megara, bald in das Sikanerstädtchen Krastos und endlich nach Syrakus verweist [3]). In dieser Grosstadt entfaltete Epicharmos unter dem Schutze Gelons seine Wirksamkeit. Wenn ein Chronist gerade sechs Jahre vor den Perserkriegen, also 486 (Ol. 73, 3) zur Zeitbestimmung nannte [4]), schwebte ihm wahrscheinlich ein eklatanter Sieg dabei vor, keineswegs aber der Anfang der Dichterthätigkeit; war doch Epicharmos viel älter als die frühesten athenischen Komiker, die ihrerseits schon vor dem Perserkriege aufzutreten anfingen [5]). Dank der Länge seines Lebens — er wurde nämlich mindestens neunzig Jahre alt [6]) — erlebte Epicharmos auch die Herrschaft Hierons und gehörte zu den vertrauten Genossen dieses Fürsten [7]).

Epicharmos war durchaus nicht der früheste Komiker [8]), sonst hätte er nicht in öffentlichem Wettkampf mit Konkur-

---

1) Diog.; Tityros oder Chimaros (Suidas, codd. Χείμαρος) und Thyrsos (Jamblich. vit. Pyth. 34, 241) sind von Epigrammatikern erfunden; der Muttername Σικίς (Suidas) ist wohl aus Σίκιννις entstellt, also gleichfalls ein symbolischer dionysischer Name. Epicharms Name kam in der That auf dem nahen Rhodos vor (Rhein. Mus. N. F. 4, 166). Ein Harmonistiker nahm an, Epicharm sei nach Kos verbannt worden (Sueton. p. 8, 8 Reiff.).

2) Suidas (τινές) vgl. Herod. 7, 164.

3) Megara: Aristot. poet. 3 p. 1448 a 33, vgl. c. 5. ἄλλοι bei Suidas; Krastos: Neanthes bei Steph. Byz. Suidas (nach Welcker S. 1, 3 ein Wortspiel mit κέρας); Syrakus: Athen. 8, 362 d. 15, 698 c. Colum. 7, 3, 6. Epigramm der Statue. Suidas.

4) Suidas; Ol. 73 Anon. de comoed. III 5; s. auch Suidas u. Δεινόλοχος.

5) Aristot. poet. 3 p. 1448 a 33 f.

6) Diog.; 97: Ps. Lucian. μακροβ. 25 (λέγεται); Greis: Aelian. var. hist. 2, 34. Stat. silv. 5, 3, 151.

7) Marmor Par. Z. 71. Timaios bei Clem. Al. strom. I. 14 p. 353 P, 130 S. Jamblich. vit. Pyth. 36, 266. Schol. Pind. Pyth. 1, 98; Anekdote: Plutarch. apophth. reg. Ἱέρων 5 p. 175 c. adul. et am. 27 p. 68 a. Vgl. noch Ἑορτὰ καὶ νᾶσοι fr. 3.

8) Theocrit. epigr. 8 (17), 1. Sueton. p. 8, 8 Reiff. (sunt qui).

renten um den Sieg ringen müssen[1]), wohl aber Begründer des Lustspiels als einer regelrechten Art des Dramas[2]). Der Umfang des echten literarischen Nachlasses stand nicht ganz sicher fest[3]); die Titel der Stücke bezogen sich zum grösseren Teil auf Götter (Διονύσοι, die Musen, Hebes Hochzeit, Βάκχαι, Ἀγρωστῖνος[4]) oder Heroen, besonders den nimmersatten Herakles[5]) (auf der Fahrt nach dem Gürtel, H. bei Pholos, Busiris) und den pfiffigen Odysseus, als Ueberläufer, als Schiffbrüchiger, der Kyklop[6]), die Sirenen, dann Pyrrha und Prometheus, Atalante, Philoktet, die Troer oder endlich Unholde wie Skiron und Sphinx, wobei die Mythologie in das Plebejische travestiert wurde, z. B. erschienen die Musen bei Hebes Hochzeit als Fischweiber. Die „Perser" parodierten vielleicht das Stück des in Sicilien wohlbekannten Aeschylus. Ferner benützte schon Epicharmos die Personifikationen zu komischer Wirkung, indem er bald einen Chor daraus bildete (die Inseln, die Monate, die Dreissigsten[7]) bald sie dem Anschein nach als Personen gegenüberstellte, z. B. Erde und Meer, Hoffnung oder Reichtum, Λόγος καὶ Λογίνα (wobei an den Λόγος δίκαιος und ἄδικος der „Wolken" erinnert sein mag). Andere Titel klingen genrehaft, wie die Festdeputation, das Fest, das Siegeslied, die Räubereien, die Tanzenden, die Töpfe. Bestimmte Charakterrollen hingegen sind durch bloss drei Titel, „die Megarerin", „der Vornedran" (Περίαλλος) und „der Demagog" (Ὀρύα), angedeutet; der zuletzt genannte schmeckt allein nach Politik, wie hätte auch selbst die mildeste Tyrannis ein politisches Lustspiel geduldet, ausser wenn es über unruhige Raisonneure herging? Die Sprache

1) Die Richter waren fünf an der Zahl (Epicharm bei Hesych. Suid. ἐν πέντε κριτῶν γόνασι).

2) Aristot. poet. 5 p. 1449 b 6. Anon. de com. III 5 πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας.

3) Nach Suidas 52 (Bergk 42) Stücke, nach Lykon (bei Suid., Lykophron?, nach Rohde Helikonios) 35, nach Anon. de com. III 5 40, wovon vier bestritten waren.

4) Wahrscheinlich ein Dämon, da nach Hesychios Nymphen Ἀγρωστῖναι hiessen.

5) Drastisch schildert er ihn bei Athen. 10, 411 b.

6) Vgl. Holland Leipziger Studien 7, 149 ff.

7) D. h. des Monats (Τριακάδες), vgl. Hesiod. E. 766 ff.

dieser kleinbürgerlichen Possen war natürlich der Dialekt des gemeinen syrakusanischen Volkes, wofür Epicharmos den Grammatikern als Hauptquelle diente. [1]) Nichtsdestoweniger schrieb er in Versen und zwar in Trimetern oder trochäischen Tetrametern [2]), was nicht recht verständlich wäre, hätten nicht auch hier die Chorgesänge den ursprünglichen Kern ausgemacht [3]). Ueber die Anlage wissen wir leider nichts als dass die Stücke geistreich erfunden und sorgfältig ausgeführt waren [4]). Wenn der Dichter dem witzigen Volke gefallen wollte, musste er viel Geist aufwenden, obgleich auch derbe Scherze auf Kosten von Betrunkenen und Schmarotzern nicht mangelten [5]). Da indes die Landsleute eines Empedokles nicht bloss lachen, sondern auch ihren Verstand unterhalten wollten, erfreute sie der Komiker durch eine unerschöpfliche Fülle geistreicher und tiefsinniger Sprüche [6]). Diesen verdankte er es, dass er von Plato der hervorragendste Komiker genannt [7]) und in den Schulen des vierten Jahrhunderts gelesen wurde [8]). Manche rechneten sogar Epicharmos zu den sieben Weisen [9]) und die Pythagoreer beanspruchten ihn für sich, wenn sie ihn auch hochmütig nur dem äusseren Schülerkreise zugewiesen [10]).

Die philosophische Hochschätzung hatte die Fälschung verschiedener Lehrschriften zur Folge, welche teilweise schon im

1) Vgl. Suidas u. Φιλόξενος u. Τρύφων. U. v. Wilamowitz homerische Untersuchungen S. 319 leitet die Grammatikercitate aus Apollodoros περὶ Δωρίδος ab. In den Handschriften sind die mundartlichen Formen sehr entstellt. Die Ueberlieferung war schon früh verderbt (Schol. A in Hephaest. 1, 27 p. 111, 5 ff. W.).

2) Mar. Victorin. 2, 58.

3) Für Megara ist der Chor durch Aristot. eth. Nicom. 4, 6 p. 1123a 23 κωμῳδοῖς χορηγῶν ausdrücklich bezeigt.

4) Anon. III 5; s. S. 397 A. 2. Aristot. poet. 5 p. 1449b 3 ἤδη δὲ σχήματα τινὰ αὐτῆς ἐχούσης warnt allerdings vor zu hohen Vorstellungen.

5) Vgl. Cic. Tusc. 1, 8; Betrunkene: Athen. 10, 429a; Schmarotzer: Athen. 6, 235e ff.

6) Anon. de com. III 5. Theocrit. epigr. 8 (17).

7) Theaet. 152e; auch Xenophon citiert ihn (mem. 2, 1, 20, von Dindorf verworfen).

8) Alexis fr. 135, 6 K.; daher führt Menander fr. 526 M. ihn an.

9) Hippobotos bei Diogen. Laert. 1, 42.

10) Diog. Jamblich. vit. Pythag. 36, 266, vgl. 166. Clem. Alex. strom. 5, 708 P, 255 S. Theodoret. cur. aff. Gr. I p. 478. VI p. 564.

vierten Jahrhundert existierten. So verfasste der Flötenspieler Chrysogonos das Lehrgedicht „Πολιτεία“ in Tetrametern [1]; im gleichen Metrum waren die Lehren des „Chiron“ geschrieben [2]. Das philosophische Gedicht „über die Natur“ bearbeitete Ennius in lateinischen Trochäen [3]. Der „Kanon“ und die „Gnomen“, wahrscheinlich ebenfalls metrisch, rührten von dem Lokrer oder Sikyonier Axiopistos her [4]. Ausserdem gab es, vielleicht weil man Epicharmos mit Empedokles verwechselte oder doch parallelisierte, ein sogar die Veterinärkunde mit einbegreifendes medicinisches Lehrgedicht, das Plinius benützte und Columella rühmte [5], sodann eine landwirtschaftliche Schrift, [6] ein berühmtes Traumbuch [7], eine Rede an Antenor und gar auch ein Kochbuch [8]. Die Fälscher trieben in mehreren Fällen die Vorsicht so weit, dass sie die Echtheit durch Akrostiche beglaubigten. Wegen jener Dichtungen stellte man Epicharmus dem alten Hesiod an die Seite. Vermöge derselben konnte Apollodoros freilich die Epicharmea in zehn Bände zerlegen [9].

Epicharms Komödien dürften die Entwicklung des athenischen Lustspiels, wie wir sehen werden, nicht unerheblich beeinflusst haben; noch in der augusteischen Zeit stellten sie Kritiker den hochgepriesenen menandrischen an die Seite [10], aber das Ueberhandnehmen der einseitig rhetorischen Beurteilung drängte den derberen Dorier rasch hinter den eleganten Athener zurück, so dass Quintilian in seiner Musterung der griechischen Dichter bereits ganz von ihm schweigt. Epicharmos verblieb den Grammatikern und gelehrten Philosophen bis in

---

1) Aristoxenos bei Athen. 14, 648 d; Citat Clem. strom. 5, 719 P, 258 S.

2) Athen. 14, 648 d.

3) Lorenz a. O. fr. B n. 1.—12. Man citierte die Uebersetzung unter dem Titel „Epicharmus“.

4) Philochoros bei Athen. 14, 648 d; s. fr. B 13—25.

5) Diogen. Columella 7, 3, 6; vgl. Lorenz S. 65 f. Fr. C 15, auch 16. 17.

6) Columella 1, 1, 8 (wird angefochten, s. Fabricius-Harles, bibl. Graeca II 299 A.).

7) Tertullian. de anima 46.

8) Plutarch. Num. 8 (Pythagoras erhält das römische Bürgerrecht!): ὀψοποιΐα: Antiatticista Bekk. Anecd. Gr. I. 99.

9) Porphyr. vit. Plotin. 24.

10) Vgl. Horat. epist. 2, 1, 57 f.

das elfte Jahrhundert hinein [1]), aber es ist merkwürdig, dass in der späteren Kaiserzeit niemand mehr über den Dichter schrieb, während vorher der jüngere Dionys von Syrakus und Aristoxenos Abhandlungen verfasst [2]), der berühmte Apollodoros eine kommentierte Ausgabe veranstaltet [3]) und Alkimos die Philosophie des Dichters im Hinblick auf die platonische behandelt hatte [4]).

Von Epicharmos' Gegnern und Zeitgenossen werden noch zwei genannt: Der Syrakusaner Phormos, eigentlich dem arkadischen Mainalos entstammt, soll Erzieher der Kinder Gelons, nach anderen diesem und Hieron im Kriege nützlich gewesen sein [5]). Die sieben Stücke, welche die Alten von ihm kannten, führen alle mythologische Namen; ein achtes, die „Atalanten", war zwischen ihm und Epicharmos streitig [6]). Phormos führte die bis zum Boden reichenden Gewänder (offenbar um die Tragödie auch äusserlich zu parodieren) und eine Scenerie aus Leder ein [7]), ein Luxus, der vielleicht auf ihn den reichen Mann [8]) beschränkt blieb. Der zweite Deinolochos war aus Syrakus oder Akragas und hiess des Epicharmos Sohn oder Schüler oder Konkurrent; seine vierzehn Possen fielen der Vergessenheit anheim [9]),

Zu diesen dürftigen, keine deutliche Vorstellung des sicilischen Lustspieles gewährenden Nachrichten tritt eine interessante Notiz, welche ein Streiflicht auf seine stehenden Figuren wirft.

---

1) Michael Psellos in Sathas' μεσαιων βιβλ. V p. 92.

2) Suidas u. Διονύσιος; Schol. Hephaest. in Studemund u. Schölls Anecdota I p. 143 πρὸς τὸ ἡρμηνευκέναι μόνον τοῦ Ἀριστοξένου τὸν Ἐπίχαρμον.

3) Suidas u. καρδιώττειν. Ath. 14, 648 de, s. S. 399 A. 9.

4) Diogen. Laert. 3, 9 ff.

5) Suidas s. v.; bei Aristot. poet. 5 und Pausan. 5, 27, 1. 2 heisst er Φόρμις (vgl. Lobeck pathologiae proleg. p. 502); Lorenz Epicharmos S. 85 f.).

6) Athen. 14, 652 a. Ἵππος war jedenfalls das trojanische Pferd.

7) Athen. 14, 652 a (σκηνὴ δερμάτων; das dahinter überlieferte φοινικοῦς, welches man in φοινικῶν zu ändern pflegt, ist eine auf das Folgende bezügliche Randglosse; übrigens hatte schon Aspasios zu Aristot. eth. Nicom. 4, 6 die heutige Lesart vor sich).

8) Pausan. a. O.

9) Suidas s. v.; Konkurrent: Aelian. hist. an. 6, 51, womit die Zeitangabe des Suidas (Ol. 73) übereinstimmt.

Die Megarer, schon in Hellas als Feinschmecker bekannt[1]), fanden in ihrer Niederlassung den berühmten hybläischen Honig vor, ein Produkt, ohne das im Altertum wie noch jetzt in der Levante die feinere Kochkunst unmöglich war; ausserdem besassen die sicilischen Diners überhaupt einen sprichwörtlichen Ruf[2]). Da die Köche also im wirklichen Leben eine wichtige Rolle spielten, beschäftigte sich auch die Posse Siciliens viel mit ihnen, wobei der fremde gemietete Koch, dessen attischen Doppelgänger wir zur Genüge kennen, Tettix[3]) hiess, während der unfreie Hauskoch den unteritalischen Namen Maison, weil von dorther natürlich viele Sklaven kamen, trug[4]).

Es ist oben bereits hervorgehoben worden, dass die ländlichen Feste nicht bloss zur Ehre der Fruchtgöttin gefeiert wurden, sondern auch Dionysos überall, wo man Wein baute, die gebührende Verehrung empfing. Da aber der Bauer diesen Gott in dem rohen Phallossymbol zu verehren pflegte, war die αἰσχρολογία von vornherein erlaubt, ja ermuntert, In vielen Städten trat eine Schaar mit einem hölzernen Phallos öffentlich auf um, nachdem sie auf den Gott ein Lied abgesungen hatte, an missliebigen Mitbürgern ihr Mütchen zu kühlen[5]). Aristoteles

1) Diogenes bei Tertullian. apologet. 39.

2) Lorenz a. O. 93; A. Otto Archiv f. latein. Lexikographie 3, 373. Der sicilischen Köche gedachte der jüngere Kratinos (fr. 1).

3) Athen. 14, 659 a; in der neuen attischen Komödie hiess ein θεράπων so (Pollux 4, 149).

4) Athen. a. O. (Μαισωνικὰ σκώμματα b, Μαισωνικὴ παροιμία Diogen. praef., vgl. Zenob. 2, 11). Pollux 4, 148. 149. Festus u. Maesones, nach Aristophanes von einem Schauspieler, welcher die Maske erfand, oder nach anderen von einem Dichter benannt, aber dann müsste sie Μαισώνιος heissen, wie Ἑρμώνιος und Λυκομήδειος (Pollux 4, 143). Der Name, welcher scherzhaft in Μούσων verdreht wurde (Hesych. u. Μούσωνες), kommt in einer messapischen Inschrift (Fabretti, Corpus inscript. Ital. 2942) vor; also ist die Ableitung des Chrysippos (von μασάομαι, Athen. a. O.) falsch. Polemon (Athen. 14, 659 c) betont ausdrücklich den sicilischen Ursprung der Maske.

5) Sie hiessen φαλλοφόροι (Athen. 14, 621 f. Semos ib. 622 cd) oder ἰθύφαλλοι (Semos 622 bc, vgl. Suid. v. Σῆμος. Harpocr. s. v. s. auch Suid. u. Hesych. s. v.), vgl. Creuzer, Dionys. p. 232 ff.; Fritzsche de Lenaeis mantissa, Rostock 1837 p. 29 ff. Mit letzterem Worte hängen offenbar die ἴθυμβοι genannten Spottverse zusammen (Hesych. u. ἴθυμβος).

leitet davon die attische Komödie ab, ohne jedoch über die Mittelglieder Aufschluss geben zu können [1]). In der That hören wir sonst, den Dithyrambos ausgenommen von dionysischen Chorliedern nichts, während die an den Choen und Lenäen in der Stadt herumfahrenden Masken, welche die Leute „vom Wagen herab" verspotteten [2]), den oben erwähnten Nachfolgerinen Jambes zu vergleichen sind. Allerdings gingen jene Phallosgesänge nicht nur nicht in die Komödie auf, sondern sie überdauerten das alte Lustspiel bei weitem und wurden mit der Zeit auch bei anderen Gelegenheiten vorgetragen [3]); während der Dionysien konnte man solche Reigentänze an mehreren Orten der Stadt und in den Dörfern sehen, weshalb Freunde der Musen an dem Feste herumwanderten [4]). Andererseits führte die Komödie den allgemeineren Namen Komos-Gesang, d. h. Lied, welches ein Zug froher Zecher sang [5]). Dies ist ja die einzige zulässige Erklärung, obgleich schon zur Zeit des Aristoteles gebildete Dorier zu Gunsten des dorischen Ursprungs den Namen von dem unattischen κώμη (Dorf) ableiteten; da diese Etymologie den Späteren am meisten zusagte, fabulierten sie des weiteren, geschädigte Bauern hätten sich zuerst zu einer Art Haberfeldtreiben zusammengethan [6]) oder die Jugend sei

---

1) Poet. 4 p. 1449 a 11.

2) Plat. leg. 1, 637 b. Menandros bei Harpokr. Suidas u. ἀφ' ἁμάξης; über den gemeinen Ton Demosth. 18, 122; Masken: Ders. 19, 287. Daher rührt der eigentümliche Gebrauch des Wortes πομπεύειν. Auf die Komödie beziehen den Brauch Schol. Aristoph. Nub. 296. Eq. 551 (544). Phot. Suid. ἐξ ἁμάξης, -ῶν, Apostol. 16, 4 u. A.; s. S. 139 A. 8. Die Lieder, welche weibliche Chöre bei der Erigonefeier sangen, gehören trotz ihres in Kolophon zügellosen Tones nicht hieher; nach Aristoteles verfasste Theodoros derartige Gesänge (Athen. 14, 618 ef).

3) Z. B. als die Athener Demetrios Poliorketes empfingen (Demochares bei Athen. 6, 253 c), und bei Trinkgelagen Alexanders des Grossen (Hippolochos bei Athen. 4, 129 d).

4) Plato. rep. 5, 475 d.

5) Vgl. Aristot. poet. 3 p. 1448 a 38 u. A. Thaleia hält daher auf einer Neapler Vase Thyrsos und Fackel (Gerhard, Neapels antike Bildwerke I S. 365) und „Komodia" trägt auf einem anderen Gefässe (Millin, peintures de vases ant. I 9) Thyrsos und Becher.

6) Anon. IV 1. VIII 2 ff. Etym. M. p. 764, 20 ff. Donatus p. 8, 18 ff. Tzetz. Anecd. Oxon. III 335, 2 ff.

ehemals in den Dörfern herumgezogen, um mit Singen Geld zu verdienen [1]). Der Name der Komödie wird durch eine merkwürdige Stelle des Philodemos, worin er von dem Lindier Antheas spricht [2]), am besten erläutert: „Er weihte sein ganzes Leben dem Dionysos, indem er dionysisches Gewand trug und viele Bakchanten unterhielt, und führte regelmässig bei Tag und Nacht einen Komos an . . . . . Er dichtete auch κωμῳδίας und vieles andere der Art, welches er an der Spitze seiner Phallosträger sang". Auf Rhodos kämpften nämlich Bürgerchöre dem Dionysos zu Ehren [3]).

Jedenfalls bestand die Komödie gleich der Tragödie anfangs aus Chorgesängen allein [4]), deren Ausgestaltung zu einem Drama um nichts klarer vor unseren Augen liegt. Die parische Chronik meldet kurz und trocken, dass in der dritten oder vierten Dekade des sechsten Jahrhunderts Susarion mit einem komischen Chor auftrat und, weil er gefiel, ein echt dionysisches Geschenk, einen Krug Wein und einen Korb getrocknete Feigen empfing [5]). Spätere wussten freilich von diesem einige Iamben anzuführen, worin er sich Sohn des Philinos aus dem megarischen Tripodiskos nennt [6]); sollten jedoch diese Verse

---

1) (Aristot. poet. 3 p. 1448 a 38) Varro bei Sueton. p. 7, 13 ff. Reiff. Anon. III 1; ganz unbrauchbar sind die Ableitungen von Κῶς (als Epicharms Heimat, sunt qui bei Sueton. p. 8, 8 Reiff.) und κῶμα Schlaf Anon. VIII 10. IV 6. IX 10. Etym. M. p. 764, 17. Thom. Mag. vita Aristoph. 6 (man darf zur Entschuldigung an Philostrat. imag. 1, 2, wo Heyne und Zoëga den Komos als Schlafgott erklären, erinnern).

2) Athen. 10, 445 b.

3) Vgl. Aristides orat. 44 II 399 (I 841).

4) Euanthius p. 4, 13 ff.

5) Marm. Par. Z. 55 (Die jetzt verlorene Jahreszahl lag zwischen Ol. 49, 4 und 54, 3, also 581 und 562). Susarion heisst daher Erfinder der attischen Komödie (Anon. V 2 = VIII 16), ungenau der Komödie überhaupt (Clem. Alex. strom. I 365 P, 133 S. Anon. III 1. VIII 6 = IX 5. Greg. Cor. Walz VII 1328, 16. Tzetz. Anecd. Oxon. III 336. Anon. de com. Rhein. Mus. 28, 418 Z. 16).

6) Anon. VIII 6 = IX 5 (Meineke I 20 ff. Kock I 3 f.), schon Sueton. p. 9, 12 ff. bekannt, dagegen ignorierte sie die Quelle von Marm. Par. und Clem. Alex. a. O., welche Susarion nach Ikaria versetzt (vgl. auch Anon. III 1). U. v. Wilamowitz Hermes 9, 338 beanstandet die Anrede δημόται.

überhaupt echt sein, müssten sie iambischen Gedichten in der Art des Phokylides entstammen. Wenn man sich jedoch erinnert, dass der offene Krieg zwischen Athen und Megara erst um 570 aufhörte und die einen Nisaia, die anderen Salamis zu verschmerzen hatten, dann erscheint die Behauptung, ein Dichter der verhassten Nachbarstadt habe sich bald darauf nach Athen begeben und obendrein einen Sieg errungen, in bedenklichem Lichte.

Susarions Name leuchtet vereinzelt aus dem Dunkel heraus. Man könnte sich sogar darüber wundern, dass dieser eine noch überliefert ist; bezeugt doch Aristoteles, die Anfänge der Komödie seien unbekannt, weil man sie anfangs nicht geachtet habe. Sie sei lange Zeit von Freiwilligen dargestellt worden und erst spät habe sich der Staat darum angenommen [1]. Dies gibt uns das Recht, gegen die von Suidas erwähnten Zeitgenossen des Epicharmos (Euetes, Euxenides und Myllos) [2], wie gegen die bestimmte Angabe, dass Chionides acht Jahre vor dem Perserkriege im Agon siegte [3], Misstrauen zu hegen. Bei Myllos kann man übrigens erraten, wie er zu der Ehre kam; die Grammatiker, welche in den „Kleobulinen" des Kratinos das Scherzwort „Myllos hört alles" lasen, machten unbedenklich einen komischen Schauspieler daraus und dieser verwandelte sich, wie es ähnlich gar oft geschah, mit der Zeit in einen komischen Dichter [4]. Es sei uns genug, dass der Verfasser der Didaskalien Magnes und Chionides die ältesten Dichter der attischen Komödie nennt und sie lange nach Epicharms Auftreten setzt [5]. Das Jahr des ersten öffentlichen Agons, womit die Komödie in

1) Poet. 5 p. 1449 b 1 f.

2) Suidas u. Ἐπίχαρμος; statt Εὐέτης (vgl. C. Keil spec. onomatolog. Graec. p. 61) hat Vitruv. VI praef. Eucrates. S. auch Wilamowitz Hermes 9, 339. 341.

3) Dies nahm offenbar der Gewährsmann der entstellten Notiz des Suidas u. Χιονίδης an.

4) Schauspieler: Eustath. in Odyss. p. 1885, 21; Dichter: Sueton. p. 9, 9 Reiff. Diogenian. 6, 40 u. A. Hesych. u. μυλλόν. Arcad. de accent. p. 53, 15 ed. Barker.

5) Poet. 3 p. 1448 a 35.

die Literatur eintritt, ist leider nicht einmal annähernd zu bestimmen[1]).

---

1) Selbst die Inschrift CIA. II 971 a, wo die Aufführung einer Komödie des Magnes mit einem Siege des Aeschylus vereinigt ist, hilft nicht weiter, da Aeschylus' Stücke bekanntlich auch nach seinem Tode in den Dionysien siegten. Vgl. über die Frage Leo Rhein. Mus. 33, 139 ff.; Bergk Rhein. Mus. 34, 292 ff. (nach seiner Annahme wurden die Lenäen den Komödien Ol. 79, 1, die Dionysien Ol. 84 eröffnet); U. Köhler Mittheil. des deutschen arch. Inst. in Athen 3, 104 ff. (um Ol. 78).

XIII. Kapitel.

Die altathenische Komödie.

Staatliche Ordnung; Publikum; Technik: Stoffe und Personen (Bürger, Fremde, Götter, Personifikationen, nicht erfundene Personen); Pressfreiheit; Karrikaturen; politische Haltung; Verfolgung der Philosophen und Musiker; lächerliche Garderobe, Obscenitäten, Parodie, Zerstörung der Illusion; Oekonomie und Dialog, Schauspieler und Chor, Parabase; Musik und Tanz; Versmass und Sprache; Einheit des Ortes und der Zeit; Gesamturteil.

Fr. Schlegel von dem künstlerischen Werte der alten Komödie (1794), sämtliche Werke (Wien 1846) Bd. 4 S. 22 ff.; W. Gerhard Brill quaestiones selectae de comoedia Aristophania, Leiden 1837; H. T. Hornung de partibus comoediarum Graecarum, Diss. v. Berlin 1861; Hub. d'Avis de priscae comoediae Atticae natura forma et legibus, Marburg 1868; E. W. H. Brentano Untersuchungen über das griechische Drama I. Frankfurt a. M. 1871; Jul. Bock über Inhalt und Darstellungsformen des politischen Lustspiels der Griechen, Pr. v. Neustrelitz 1875; Textor zur dramatischen Technik des Aristophanes, Pr. v. Stettin 1884 und 1885; Th. Zielinski die Gliederung der altattischen Komödie, Lpg. 1885 u. Journal des Minist. der Volksaufkl. III. Abt. 1885 Januar 1 ff. März 129 ff. 1886 November S. 53 ff. Dezember S. 117 ff.

Der Staat behandelte die Komödie, seitdem er sie überhaupt anerkannte, mit der Tragödie gleichberechtigt, indem er die komische Choregie unter die von den Vermögenden jährlich zu übernehmenden Ehrenämter aufnahm und seinerseits den Dichter honorierte [1]. Diese Einrichtung ermöglichte während des fünften Jahrhunderts nicht allein an den grossen

---

1) Hesych. u. μισθός.

Dionysien drei Komödien, wahrscheinlich in der Weise, dass jeder der drei Spieltage (S. 152) durch eine Komödie heiter beschlossen wurde [1]). Erst im folgenden Jahrhundert wurde die Zahl gleichzeitig mit der Verlängerung der Dionysien auf fünf erhöht [2]). Wer sich nicht vor die grosse panhellenische Versammlung der Dionysien wagte, dem standen die winterlichen Lenaien, wo die Athener, weil die Schiffahrt ruhte, unter sich waren, offen. Auch hier wurden, wie die Didaskalien aristophanischer Stücke zeigen, drei Konkurrenten zugelassen. Da die Komödien nicht trilogienweise, sondern einzeln gespielt wurden, konnte der Archon gestatten, dass fruchtbare Dichter mit zwei Stücken zugleich in den Wettkampf eintraten, um das doppelte Honorar und eventuell zwei Preise zu erlangen [3]). Uebrigens wollte der Staat durch die Einweisung von drei oder fünf Choregen die Produktion von Komödien fördern, nicht aber einschränken. Wie nun vorher der Chor aus Freiwilligen bestanden hatte, so stand auch noch unter den veränderten Verhältnissen einem vierten Dichter der Zutritt zum Agon frei, wenn er selbst für den Chor sorgte und auf Honorar verzichtete [4]). Für die Wiederaufführung älterer Stücke bestimmte man wiederum die ländlichen Dionysien [5]), ausserdem aber in älterer Zeit auch die Chytren, was Lykurgos wieder in Aufnahme brachte [6]); die Wiederholung lag gleichfalls in

1) Nach dem Mittagessen Aristoph. Av. 789, wozu Philochoros' Erzählung bei Athen. 11, 464e passt. In Inschriften werden allerdings die Komödien vor den Tragödien genannt (Alb. Müller griech. Bühnenaltert. S. 322, 3).

2) Zuerst 388 (aus der Didaskalie des „Plutos") nachzuweisen; CIA. II 972; Sauppe Gött. Nachrichten 7, 20 ff.; Petersen Wiener Studien 7, 181 ff.

3) Dies that nachweislich im Jahre 353 Diodoros (CIA. II 972).

4) Auf solche Weise führte z. B. Kratinos die „Hirten" auf (vgl. fr. 18 K. bei Hesych. u. πυρπερέγχει, s. auch Aelius Dionysios bei Eustath. in Il. K 227). Vielleicht fehlten die Θουριοπέρσαι des Metagenes und Nikophons „Sirenen" eben aus diesem Grunde in der offiziellen Liste (Athen. 6, 270a).

5) Aeschin. 1, 157. Das Gesetz des Euegoros (Demosth. 21, 10) hebt hierbei wieder den Piräus hervor (S. 150 A. 3).

6) Ps. Plutarch. Lycurg. 841ef (vgl. Rohde Rhein. Mus. 38, 276f.); Χύτρινοι ἀγῶνες Philochoros fr. 137 bei Schol. Aristoph. Ran. 220; vgl. Aristoph. Ran. 215; Hippolochos bei Athen. 4, 130d (zur Zeit Theophrasts); Ol. 92, 3 wird eine Diobelie für die Chytren ausgeteilt (CIA. I 188).

den Händen der Protagonisten, die ihrerseits um ausgesetzte Preise stritten [1]).

Das Publikum, welches der Komiker im Auge hatte, war weniger feierlich als das seines tragischen Kollegen gestimmt; wenigstens hatte er die dankbarsten Hörer an den jungen Leuten [2]). Man hat darüber, ob Frauen im Theater anwesend waren, viel gestritten [3]). Die Polizei legte zwar ihrem Eintritte kein Hindernis in den Weg, allein wenn im fünften Jahrhundert die Athener ihre Frauen gewöhnlich nicht in die Tragödie liessen (S. 155, 2), um wie viel mehr musste ihre Anwesenheit in der Komödie der guten Sitte zuwiderlaufen! Wir reden natürlich nur von den Frauen der gebildeten Stände. War doch am Spätnachmittag eines Dionysosfestes die Masse der Zuschauer, zumal sie fortwährend tranken und naschten [4]), gewiss nicht mehr in vollkommen nüchternem Zustand. Dass dagegen die Demimonde nicht ausblieb, verstünde sich auch ohne ausdrückliche Bestätigung von selbst [5]). Jedenfalls war der Komiker durch keinerlei Anstandsrücksichten gebunden.

Der athenischen Komödie stand das ganze Gebiet des Lächerlichen [6]) unbeschränkt offen, denn das Volk wollte, nach-

1) Einen solchen Schauspielersieg verzeichnet die Vorbemerkung zum „Frieden" (Rohde Rhein. Mus. 38, 285 f.).

2) Plato leg. 2, 658 d, vgl. Eupolis fr. 244 K. Aristoph. Pac. 50.

3) Der Witz Aristoph. Nub. 355 (s. Teuffel) beweist nichts gegen ihre Anwesenheit, ebensowenig Av. 793 ff., andererseits ist Schol. Arist. Eccl. 22 (Suid. u. Σφυρόμαχος) Kombination. Pac. 964 f. weisen allein die Anwesenheit von verheirateten Frauen nach. Geleugnet von Fr. A. Wolf Wolken, Einl. u. Egger essai sur l'histoire de la critique p. 504 ff., anders K. Fr. Hermann in Beckers Charikles III² 139 ff., s. auch Jacobs vermischte Schriften 4, 303 ff.; Böttiger kleine Schriften 1, 295 ff.; J. Richter zur Würdigung der aristoph. Kom., Berlin 1845 S. 20 ff.; Edélestand du Méril Revue archéol. n. s. VIII (1863), 128 ff.; Wecklein Philol. 31, 457.

4) Philochoros bei Athen. 11, 464e, vgl. Aristot. eth. Nicom. 10, 5 p. 1175b 12.

5) Alexis fr. 41; Meineke Menander et Philem. p. 345.

6) Die theoretischen Erörterungen (Cic. de oratore II c. 58—72. Quintilian. VI c. 3, Jean Paul Vorschule der Aesthetik I. Stuttgart ²1813; F. W. E. Rost de natura ridiculi, Lpg. 1814; Ruge neue Vorschule der Aesthetik, Halle 1834; Friedr. Th. Vischer über das Erhabene und Komische, Stutt-

dem es in der Tragödie Thränen vergosssen hatte, in der Komödie nach Herzenslust lachen und weiter nichts, so dass jede Neigung zur comédie larmoyante von vornherein undenkbar war. Auf welche Weise nun der Lacherfolg erzielt wurde, darüber machten sich weder Dichter noch Publikum Skrupel. Molière erklärte, seine Absicht sei faire rire les honnêtes gens; die Alten waren nicht so delikat. Vor allem sollte die Masse unterhalten werden und dieser gefielen nicht bloss die trivialen Gassenwitze, wie über die Kahlköpfigen [1]), sie wollte kräftigeres, Prügeleien, Räusche, Jagd auf Flöhe und Wanzen [2]), und fand selbst die öffentliche Darstellung unumgänglicher, aber doch nicht anständiger Verrichtungen zulässig [3]). Brachte nun ein Dichter wie Aristophanes auch den Gebildeten etwas, glaubte er sich dessen schon öffentlich rühmen zu dürfen. Wir begreifen, dass die Philosophen mit seltener Einstimmigkeit von den athenischen Komikern mit der grössten Verachtung sprachen [4]) und kein tragischer Schauspieler, geschweige denn ein Tragiker zur Komödie sich herabliess [5]), wiewohl die Dionysosverehrung beide Gattungen verband. Nicht anders urteilte aber auch die öffentliche Meinung [6]). Wehe dem Areopagiten, der eine Komödie zu schreiben gewagt hätte! [7]) Unter dem Drucke solcher Missachtung liessen die Dichter auf-

---

gart 1837; Aug. Bohtz über das Komische und die Komödie, Gött. 1844; Hecker die Physiologie u. Psychologie des Lachens u. des Komischen, Berlin 1873; Kuno Fischer über die Entstehung u. die Entwicklungsformen des Witzes, Heidelberg 1871) berücksichtigen die Vorbedingungen der alten Komödie nicht; unseren Zwecken liegt Just. Möser Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen, Bremen 1777 näher.

1) Aristoph. Nub. 540.

2) Aristoph. Pac. 740 ff.; Betrunkene: Krates bei Athen. 10, 429 a und Schlussscene der Wespen, auch noch bei Alexis (fr. 87. 301) und in der neuen Komödie (Dio Chrys. or. 32, 94).

3) Z. B. Eccl. 311 ff. Ran. 479 ff. Thesm. 611 ff. Vesp. 935 ff.; Speien Acharn. 585. Platon fr. 185.

4) Z. B. Plato leg. 7, 816 de. Aristot. eth. Nicom. IV 9, 6. Krates bei Diogen. 6, 89. Philodem. mus. IV col. 12, 38. Plutarch. quaest. symp. 7, 8, 3. Per. 13 und in seinem „Vergleich von Aristophanes und Menander", ebenso Isokrates bei jeder Gelegenheit.

5) Plato rep. 3, 395 a.

6) Vgl. Eupolis fr. 357 K (302 M.).

7) Plutarch. glor. Ath. 5 p. 91.

fallend oft lieber ihrem Regisseur die Ehre des Sieges[1]) als dass sie selbst, wie es das Herkommen verlangte, die erste Rolle ihres Werkes spielten[2]). In der demosthenischen Zeit werden aber die Hauptschauspieler bereits ausdrücklich angegeben, doch blieb Antiphanes, vielleicht auch Menander dem alten Brauche treu[3]). Selbst von den Choreuten verlangte die Sitte, dass sie sich durch Masken unkenntlich machten; andernfalls galt einer für einen schamlosen Menschen[4]). Die Zuschauer beobachteten demgemäss ein äusserst rücksichtsloses Benehmen und der Komiker war, wenn er missfiel, einem Steinhagel ausgesetzt[5]). Die altattische Komödie war eben, wenn wir sie richtig benennen wollen, ein Fastnachtsschwank. Von diesem Gesichtspunkte aus wird man alle ihre Eigentümlichkeiten verstehen.

Bei der Erfindung des Stoffes kannten die Dichter keine andere Schranken als die ihrer Phantasie, da sie, im Unterschiede von den Tragikern, ihre Stoffe frei zu erfinden hatten. Eine traditionelle Grundlage war nur dann geboten, wenn sie einen Mythus oder eine Tragödie travestierten, wie z. B. schon Hermippos „Athenes Geburt“ und Kratinos „die Odysseus“ verfassten[6]). Holbergs „Ulysses von Ithacien“ vermag dem Modernen vielleicht am ehesten eine Vorstellung von solchen mythologischen Komödien zu geben. Götter und Heroen spielten darin eine nicht eben glänzende Rolle; es war noch der harmloseste Witz, wenn der Laertiade Homer und Euripides citiert[7]). Der Schluss musste natürlich immer heiter sein, weshalb z. B. Orestes und Aigisthos als gute Freunde abgingen[8]).

---

1) Wolfg. Helbig quaestiones scenicae p. 34 ff.

2) Aristoph. Acharn. 502 ff. Pac. 763 f. nach Helbig a. O. p. 23 (bestritten von Edm. Meyer de Aristophanearum fabularum commissionibus, Diss. v. Berlin 1863 p. 37). Vita Aristoph. 19 Z. 13 W. Argum. Equit. II.; von Hegemon Chamaileon bei Athen. 9, 406 f.

3) Antiphanes CIA. II 972; Menander Alciphr. epist. 2, 4, 5.

4) Theophrast. charact. 6.

5) So ist die von Chamaileon (Athen. 9, 406 f) mitgeteilte Erzählung zu verstehen. Auch die Lictoren (ῥαβδοῦχοι) werden Aristoph. Pac. 734 zu den Komikern in eine bedenkliche an Rom erinnernde Beziehung gesetzt.

6) Verzeichnet bei Meineke I S. 283 ff.

7) Theopomp. fr. 33. 34 K. = 34. 35 M.

8) Aristot. poet. 13 a. E.

Solche Travestiekomödien, für welche der syrakusanische Dichter ein klassisches Vorbild abgeben konnte, nahmen erst im vierten Jahrhundert, als die nächstliegenden komischen Ideen vorweggenommen waren, an Zahl erheblich zu; der alte Aristophanes, welcher gegen Ende seines Lebens, als ihn seine unerschöpflich scheinende Einbildungskraft verliess, zu diesem bequemen Auskunftsmittel griff, zeigt damit eine bedeutungsvolle Wendung in der athenischen Komödie an. Bei der grossen Konkurrenz war es in der That keine Kleinigkeit, etwas ganz neues auszudenken. Auf der einen Seite wollte das Volk durch besondere Einfälle unterhalten sein, [1]) auf der anderen kamen die Dichter gar oft mit einander in Streit, wenn einer dem anderen eine gute Erfindung ablauschte [2]), oder verspotteten vor allen Leuten den Genossen, welcher einen alten Stoff noch einmal benützte [3]) oder auch von Anderen sich helfen liess [4]). Hätten die alten Komiker Bilder des wirklichen Lebens gegeben, wie Menander und Genossen, dann wären die Typen des neuen Lustspiels um hundert Jahre früher festgestellt worden; allein ihre Werke trugen im Gegenteil einen phantastischen Charakter [5]). Sie versetzten das Volk in eine Phantasiewelt, wenn nicht unmittelbar in die goldene Zeit [6]), doch in ein Märchenreich, insofern es für sie nichts unmögliches gibt: Alte Leute werden wieder jung, Tote und Tiere reden, Sykophanten gelten als wertvolle Tauschware [7]), Götter treten in Mitte von Menschen auf und lassen sich das ärgste gefallen. Dennoch entsteht da-

1) Aristoph. Eccl. 580 f. (Nub. 546 ff.). Metagenes fr. 14 K. (12 M.); Bekk. Anecd. I p. 309 u. τραγῳδοῖσι.

2) Cratin. fr. 200. Eupolis fr. 78. Lysipp. fr. 4. Aristoph. Nub. 553 f. fr. 54. Darauf spielt Eurip. Androm. 476 f. an. Ueber Plagiate Stanger Blätter für bayer. Gymnas. 2, 204 ff.

3) Das nannten sie „flickschustern" (ἐπικαττύειν) oder πτερνίζειν (Phrynich. app. sophist. p. 39, 19).

4) Dies sagten dem Ekphantides und Phrynichos ihre Gegner nach (Cratin. fr. 335. Hermipp. fr. 64).

5) Deshalb verglich sich der Romanschriftsteller Antonius Diogenes mit einem Dichter der alten Komödie, weil er „unglaubliches und erlogenes" erzählte (Photius bibl. 166 p. 111a 34, vgl. Rohde Jahrbb. f. Phil. 119, 17).

6) Graf Leipziger Studien 8, 59 ff.

7) Verjüngung: In den „Rittern" und im „Alter" (Athen. 3, 109 f); sprechende Leiche: Aristoph. Ran. 173 ff.; Sykophanten: Aristoph. Acharn. 904 ff.

raus keine romantische Feerie, sondern der Zuschauer behält stets das klare Bewusstsein, dass unter den tollen Masken Mitbürger stecken und die Zeit der unglaublichsten Posse immer die Gegenwart ist. Man kann hiefür keine bessere Analogie als die deutschen Fastnachtsschwänke des sechzehnten Jahrhunderts finden. Ebensowenig darf die Hervorhebung des Märchenhaften zu einer Herabsetzung der individuellen Einbildungskraft der Dichter führen; denn die Komödien entsprangen, ob sie zwar auch hin und wieder durch Volkswitze angeregt wurden, wie denn Aristophanes im „Frieden" selbst (V. 129 f.) auf die äsopische Fabel vom Mistkäfer hinweist, dennoch in der Hauptsache dem persönlichen Genie; wenn die Dichter den Humor des Volkes zu ganzen Stücken ausgenützt hätten [1]), würde es solchen gewiss nicht den Preis erteilt haben.

Welche Personen zogen nun die Komiker in dieses ausgelassene Treiben hinein [2])? Die meisten Rollen fallen natürlich dem niederen d. h. wenig bemittelten Bürgerstande und der Sklavenwelt an. Die meisten von jenen haben gar keine Namen oder der Dichter legt ihnen beliebige bei [3]), nötigt aber das Publikum durchaus nicht den Namen zu behalten; [4]) die Personenverzeichnisse der Handschriften dürfen uns darüber nicht täuschen, z. B. sind Kephisophon der „Acharner" und Mnesilochos der „Thesmophoriazusen" der Phantasie der Grammatiker entsprungen, während thatsächliche Namen nicht öfter als ein- oder zweimal vorzukommen pflegen. Eine Ausnahme machen charakteristische Namen, welche den Grundzug der Rolle andeuten, wie Dikaiopolis im „Frieden" und die der beiden Helden der „Vögel" Die alte Komödie entbehrt ja der feinen Charakterzeichnung [5]); sie kennt höchstens Vertreter einer bestimmten Tendenz, z. B. der guten alten Zeit, oder eines auffallenden Berufes, wie des bösartigen Sykophanten. Kein Alter und kein Ge-

1) Th. Zielinski die Märchenkomödie in Athen, Petersburg 1885; ähnlich schon Eugen Levêque les mythes et les légendes de l'Inde et de la Perse dans Aristophane, Platon, Aristote etc., Paris 1880. Bei den Türken vertritt allerdings der Märchenerzähler (meddah) die satirische Komödie.

2) A. Croiset de personis apud Aristophanem, thèse von Paris 1873.

3) Aristot. poet. 9.

4) Vgl. Hiller Hermes 8, 442 f.

5) Plutarch. compar. Arist. et Men. 1 a. E.

schlecht blieb von der Komödie verschont, nur dass die athenische Sitte das Auftreten von Jungfrauen verpönte [1]). Die Sklaven tragen die in Athen üblichsten Bedientennamen [2]) und sind ausser an der Tracht durch rote Haare kenntlich [3]). Die vorlauten Bedienten unserer Lustspiele hätten ihre Ahnen in der Stadt der Xanthias zu suchen, aber dass sie häufig klüger als ihre strengen Herrn seien, gaben erst Menanders Zeitgenossen zu; im fünften Jahrhundert waren die Sklaven in der Literatur nur lächerlich: vorlaut, klatschsüchtig, der Speisekammer wie dem Keller gefährlich und stets zum Davonlaufen bereit. Vermöge dieser bedenklichen Eigenschaften lieferten sie den gewöhnlichen Komikern reichen Stoff zu plebejischen Witzen [4]). Dass Parasiten und Hetären, die unvermeidlichen Stützen der jüngeren Komödie, im Lustspiel des fünften Jahrhunderts nur hin und wieder vorkommen und letztere vorerst wenigen Stücken den Titel geben, hängt mit den socialen Verhältnissen des athenischen Volkes zusammen [5]).

Das athenische Lustspiel wurzelte, wie jedes wahrhafte, im nationalen Boden oder noch richtiger gesagt, in seiner Heimatstadt, womit allerdings ausserathenische Personen nicht ausgeschlossen waren, liebt doch jedes Volk über Nachbarn und Fremde zu spotten, besonders wenn es von jenen eine Demütigung erfahren hat. Während also die verbündeten Jonier ausser einigen nicht beleidigenden Erwähnungen ihrer Ueppigkeit [6]) vor den Komikern sicher waren, mussten die derben Megarer und die appetitreichen Böoter, besonders aber die Erbfeinde in Sparta

1) Für die neue Komödie gibt dies Donatus in Ter. Andr. prol. ausdrücklich an.

2) Karion und Xanthias Aeschin. 2, 156 (321), jener z. B. im „Plutos", dieser Av. 656 f. Thesm. 238 u. ö. und in den „Fröschen", Kephisodoros fr. 1, Vase bei Heydemann Vase Caputi, Halle 1884 T. 1; Tibios: Leukon fr. 3 (Phot. u. Τίβιοι). Sosias, Getas (Schol. Aristoph. Ach. 243) und Daos (Dio Chrys. or. 32, 94, lateinisch Davus) scheinen der neuen Komödie, aus deren Fragmenten sie belegbar sind, anzugehören.

3) Arist. Ran. 730 πυρρίαις (mit Scholien).

4) Arist. Pac. 742 ff. und am Anfang der „Frösche". O. Kähler de partibus servorum qui sunt in Ar. Equitt. Vesp. Pace, Pr. v. Weimar 1877.

5) Athen. 13, 567 c. Pherekrates schrieb: Petale, Korianno, Thalatta (ebenso Diokles), Philyllios oder Eunikos: Antheia. Ueber Theopompos' „Nemea" s. Kock I p. 741.

6) Kallias fr. 5; mundartliches Aristoph. Pax 47 f. 930. fr. 543 u. 934 K.

oft die Kosten des Gelächters tragen, wäre es auch nur, dass man über ihre kaum verständlichen Mundarten lachte[1]; die Dichter gaben diese, wie kaum ausdrücklich gesagt zu werden braucht, nicht mit philologischer Gründlichkeit wieder[2], gleichwie man deutsche Mundarten nicht aus unseren Lustspielen und Witzblättern studieren wird. Barbaren einzuführen, war hingegen nicht so leicht, weil sie ja sprechen sollten; doch kannten die Athener das griechische Kauderwälsch ihrer skythischen Polizeisoldaten recht gut, weshalb Aristophanes einem solchen eine kleine Rolle der Thesmophoriazusen übertragen durfte. Aehnlich liessen Platon und Hermippos die Mütter des Kleophon und Hyperbolos, weil sie die griechische Abstammung derselben leugneten, stammeln[3]. Hinsichtlich der fremden Sprachen selbst aber haben die Athener den bekannten Witz eingeführt, dass Schelme die unverständlichen Worte nach dem Klange verdolmetschten; so ergeht es in den „Acharnern" einem Perser, in den „Vögeln" einem Triballer[4]. Denkmäler der persischen oder gar der triballischen Sprache darf man hier freilich nicht entdecken wollen.

Die Komiker besassen allein von den Athenern die Narrenfreiheit, von den Göttern unziemlich reden zu dürfen[5], damit nicht zufrieden, bildeten sie die tragischen Theatergötter nach ihrer Weise um. Am häufigsten sah man den feistwanstigen

---

1) Megarer Ach. 729 ff.; Böoter Ach. 860 ff. fr. 726 K. Strattis 47. Aristonymos fr. 9. Eubulos fr. 12. Athen. 10, 417 b ff. (wie die Thessalier 418 b ff.); Lakedämonier: Arist. Lysistr. Pax 214; Krates bei Pollux 4, 183; Eupolis (?) Εἵλωτες fr. 140 u. 444 K. Die κόρεις heissen Κορίνθιοι Arist. Nub. 710; anderes Platon fr. 75. 96, s. Grasberger Stichnamen S. 51 ff.

2) Ahrens de dialectis Graecis I p. 165. II 20 f.; Krampe de dialecto Laconica, Münster 1867 p. 9.

3) Platon fr. 60 K. Hermipp. fr. 11. 12 K.

4) Der feinere Antiphanes dagegen lässt fr. 172 K. einen Perser gut hellenisch sprechen.

5) Lysias bei Athen. 12, 551 f; Böttiger opuscula ed. Sillig p. 64 ff.; W. Behaghel de vetere comoedia deos irridente I. Gött. 1856; Karl Kock Arist. u. die Götter des Volksglaubens, Jahrbb. Suppl. 3, 65 ff., separat Lpg. 1857; J. Girard Revue de deux mondes 1878 1. août, 15. nov.; J. A. Hild Arist. impietatis reus, thèse v. Paris, Besançon 1880. — Paul Wendler mediae ac recentioris comoediae Atticae poetae quid de diis senserint I. Diss. v. Breslau, Görlitz 1870.

feigen Säufer Dionysos[1]), den Falstaff des alten Lustspiels. und den ewig hungrigen Fresser Herakles in lächerlichem Gewande von Safranfarbe[2]), sodann auch den verliebten Zeus auf der Scene agieren[3]). Am kecksten sind in religiöser Beziehung unter den erhaltenen Komödien die „Vögel"; hier schwört Poseidon wie ein athenischer Bürger „beim Poseidon", Herakles denkt an nichts als an die Stillung seines Hungers, Iris muss sich freche Witze gefallen lassen und der feige Prometheus spielt unter seinem Sonnenschirm die kläglichste Rolle von der Welt. Ja, Aristophanes nimmt an, es gebe unter den Göttern ebenfalls Barbaren, welche einen Triballer als Vertreter abschicken! Im „Plutos" zittert der göttliche Titelheld vor allen Menschen und Hermes bettelt hungernd um ein Stück Brot; der letztere ist überhaupt eine Lieblingsfigur der Komödie, weil er für den Sklaven des Zeus gilt und so diese verachtete Klasse im Olymp repräsentiert[4]). Der Hauptwitz bestand bei der Einführung der (an ihrer karrikierten Maske leicht kenntlichen) Götter darin, dass sie sich möglichst ungöttlich benehmen, wie wenn sie in irgend einer Gasse Athens geboren wären; so etwas gefiel dem Pöbel über die Massen, gleichwie er noch in unserem Jahrhunderte an den ihm selbst zum Verwechseln ähnlichen Göttern der vormärzlichen Wiener Posse sich höchlich ergötzte. Platon (Fr. 188) brachte ferner eine sprechende dädalische Hermesstatue aus Holz auf die Bühne; andere verstiegen sich zu den Göttergeburten, was Apelles' Bruder den

---

1) Arist. Ran. 200 m. Scholien; abgesehen von den „Fröschen", führten ihn Aristophanes (Babylonier Athen. 11, 494 d), Eupolis (Taxiarchen), Hermippos (Kerkopen Athen. 12, 551 b) und Ameipsias (᾿Αποκοτταβίζοντες fr. 4) vor.

2) Dio Chrys. or. 32, 94, vgl. Aristoph. Pac. 741. fr. 12. Cratin. fr. 308. Phrynich. fr. 23. Strattis fr. 11. Archippos bei Athen. 14, 656 b. Die Gefrässigkeit der Helden ist ein stehender Zug des griechischen Volksmärchens; das trapezuntische Volkslied in Digenis Akritas ed. Sathas p. CII und andere Märchen legen sie Porphyrios, dem Herakles des griechischen Mittelalters, gleichfalls bei.

3) Vgl. Schol. Aristoph. Pac. 742 (740). Julian. misopog. p. 473, 10 H.

4) Er erscheint auch im „Frieden" und den „Vögeln", sowie Platon fr. 185; ausserdem finden wir in den „Fröschen" Pluton; Poseidon spricht bei Platon fr. 24; in den verlorenen „Thesmophoriazusen" sprach Demeters Begleiterin Kalligeneia den Prolog (Schol. Arist. Thesm. 298).

Anstoss gab, ein freches Bild von Zeus' Wehen zu malen [1]). Trotzdem war die in vielen Kulten bemerkenswerte Mischung der ärgsten Ausgelassenheit und einer gewissen Religiosität nicht einmal der Komödie fremd. Hymnen der „Thesmophoriazusen" und „Frösche" hätten unverändert in einem Tempel gesungen werden können. Kein Wunder, es stand ja regelmässig ein Altar des Dionysos auf der Bühne [2]).

Da die Komödie nichts, was die Tragödie besitzt, unversucht lässt, zieht sie zu den gewöhnlichen Menschen und den Göttern hinzu — die Travestie erfordert selbstverständlich auch Könige und Heroen [3]) — allegorische Figuren in ihren Bereich. Zu den Göttern gehört gewissermassen noch der Demos, der Repräsentant des athenischen Volkes, weil er göttliche Ehren empfing [4]). Aristophanes und Platon brachten ihn in politischen Komödien auf das Theater [5]). Man mag auch Lykabettos in Theopompos' „Meder" und Knoithideus bei Antiphanes als Berggötter hieher rechnen [6]). Dazu kommen indes einige reine Allegorien, und zwar als wirkliche Rollen die gerechte und die ungerechte Rede, welche in den „Wolken" mit einander streiten, der Krieg und das Kampfgetümmel (Kydoimos) im „Frieden", dazu die Armut des nüchternen „Friedens"; meistens sind jedoch solche Figuren stumm, wie in den „Vögeln" die Basileia [7]), im „Frieden" ausser dem Kolossalbild Eirenes Opora und Theoriai, in den „Rittern" die Spondai (V. 1389), zu vergleichen mit den Diallagai der „Lysistrata" (V. 1114). Aber lasse sich niemand durch diese feierlichen Namen imponieren! Theoria und Opora erschienen

1) Plin. nat. hist. 35, 140.

2) Dies darf man aus der römischen Nachäffung schliessen (Donatus de comoedia p. 11, 11 f.).

3) Plutarch. compar. Aristoph. et Menandri 1.

4) Fr. Leo quaestiones Aristophaneae p. 34 A. 3.

5) Aristophanes in den „Rittern", Platon fr. 185.

6) Theop. Schol. Pindar. Pyth. 2, 75 (fr. 29); Knoithideus steht im Titel (wie der priapische Dämon Tychon bei demselben Antiphanes). Die Polemik von Gerber Jahrbb. Suppl. 11, 300 ff. gegen Brunn Sitzungsber. der bayer. Akad. 1874 II S. 23 ff. (vgl. Waldstein essays on the art of Pheidias p. 172 ff.) ist also philologisch verfehlt.

7) Auch bei Kratinos Schol. Aristoph. Av. 1543 (1535).

im Hetärengewande [1]), und die Reden der „Wolken“ waren wie Kampfwachteln in die übliche Kiste gestellt [2]). Daraus mag man auf das Aussehen dieser Allegorien überhaupt einen Schluss ziehen.

Zu den zahlreichen Statisten [3]) gehörte eine nicht der Tragödie, aber dem Satyrspiel gestattete Gattung, die Tiere; dank diesem Brauch kann Strepsiades die neumodische Sprachwissenschaft an einem Hühnerpaar demonstrieren und Philokleon über einen Hund zu Gerichte sitzen [4]).

Leider war dies nicht das einzige Zugeständnis, welches dem Pöbel gemacht wurde; denn eine nicht eben berechtigte Eigentümlichkeit der alten Komödie bestand darin, dass sie wirkliche Personen mit karrikierten Porträt-Masken [5]) vorführte. Bei ihrer argen Derbheit wäre es doch nicht angegangen, dass der Staat ihr volle Freiheit gelassen hätte. Die aristophanischen Komödien legen selbst noch das unverfälschteste Zeugnis für das wechselnde Verhalten des Staates ab. Die älteste der erhaltenen, „die Acharner“ (426), ist nämlich die einzige, wo neben dem Dichter Euripides und dem Denunzianten Nikarchos zwei politische Persönlichkeiten, der Volksredner Amphitheos und der Stratege Lamachos auftraten. Aber unmittelbar nachher muss die Regierungspartei durch einen Volksbeschluss wenigstens sich selbst vor den Jüngern Thaliens gesichert haben, indem sie das an den Pranger stellen der Beamten verbot [6]), sonst hätte Aristophanes in den „Rittern“ nicht jeden verfänglichen Namen und selbst die Maskenähnlichkeit [7]) vermieden. Bei dieser Verordnung blieb es offenbar, so

---

1) Ar. Pac. 849; ebenso wahrscheinlich die Spondai Eq. 1389 ff.

2) Schol. Nub. 891 (886) spricht von einem Käfig (οἰκίσκος), weil er das Wort τηλία (Aeschin. 1, 53 mit Scholien. Schol. Arist. Plut. 1037) nicht recht verstand.

3) Δορυφόρημα Lucian. histor. conscr. 4. Icarom. 9.

4) Nub. 847 ff. Vesp. 836 ff., ausserdem z. B. ein schreiender Esel (Vesp. 179 f.), ein Hahn (Vesp. 815), eine Taube (Pherecr. fr. 135 K.); Xanthias reitet in den „Fröschen“ auf einem Esel. Im „Frieden“ braucht man ein Schaf zum Opfer.

5) Pollux 4, 143; Anekdote: Aelian. var. hist. 2, 13.

6) Apollonios bei Schol. Ar. Ran. 504.

7) Eq. 230; vgl. Vita Aristoph. 16. Dagegen ist der „Hyperbolos“ Pla-

dass, während Eupolis Hyperbolos gleichfalls unter einem Spitznamen vorführte, von nun an bloss unpolitische Männer, vor allem Gelehrte und Dichter (Sokrates, Meton, Kinesias, Euripides, Agathon) [1]) diesem Lose ausgesetzt waren, die Toten ausgenommen, die freilich nicht verhöhnt, sondern zur Beschämung der Lebenden gepriesen wurden. [2]) Als Kuriosität sei erwähnt, dass Aristophanes einmal sich selbst spielte [3]).

Im übrigen konnten sich die Komiker Athens, wenn wir den entsprechenden modernen Ausdruck wählen wollen, über die Pressgesetze nicht beklagen [4]). Hätte das strenge Gesetz von Thurioi, dass nur Ehebrecher und Klatschsüchtige der Komödie preisgegeben waren [5]), gegolten, dann wäre das Lustspiel der aristophanischen Zeit wie der Demeterjambus des Archilochos überhaupt unmöglich gewesen. Indes bestanden immerhin gewisse Rücksichten; hatte doch selbst jener gefürchtete Satiriker gesagt, tote Männer zu schmähen, sei nicht edel, und Solon ausdrücklich verboten, Gestorbenen übles nachzureden [6]); die Ansichten über die Grenzen des Erlaubten und des Beleidigenden entsprachen freilich den christlichen nicht. Dann kannte selbst die radikale Republik eine Art crimen laesae majestatis, wonach die Demokratie nicht angegriffen werden durfte [7]), ein Gesetz, kraft dessen Kleon gegen die

---

tons jedenfalls nach der Verbannung des Parteiführers (Meineke I S. 195) gedichtet.

1) Ausserdem Kleisthenes in den „Thesmophoriazusen“, Kephisophon Aristoph. fr. 580; Sokrates trat auch im Komos des Ameipsias (fr. 9) auf.

2) Solon in den Χίρωνες des Kratinos fr. 228 K.; dann besonders in den „Demen“ des Eupolis; bei Platon fr. 183 Themistokles, fr. 191 Damon.

3) In den Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι fr. 471 K.; Vita Aristoph. Z. 72 ff. (s. Bergk bei Meineke II 2, 1176).

4) Bergk Ztsch. f. Altertumsw. hrsg. v. Ad. Schmidt II. = kleine Schriften II S. 444 ff.; H. Brentano Ar. u. Aristoteles oder über ein angebliches Privilegium der alten attischen Komödie, Pr. v. Frankfurt a. M., Berlin 1873; Fr. Leo quaestiones Aristophaneae, Bonn 1873 p. 11 ff.; O. Keck quaestt. Aristoph. historicae, Diss. v. Kiel, Halle 1876; Lübke (S. 393) cap. 1; Zielinski de lege Antimachea scaenica, Petersburg 1884.

5) Plutarch. curios. 8. Aristot. eth. Nicom. 4, 14 p. 1128a 30 οἱ δὲ νομοθέται ἔνια λοιδορεῖν κωλύουσι.

6) Plutarch. Solon 21 a. E. vgl. Schol. Aristoph. Pac. 649 (647).

7) Ps. Xenophon de rep. Athen. 2, 18 κωμῳδεῖν καὶ κακῶς λέγειν τὸν μὲν δῆμον οὐκ ἐῶσιν.

„Babylonier" des jugendlichen Aristophanes Klage stellte; es hatte die Folge, dass an den Dionysien, wo viele Fremde in Athen weilten, politisch farblose Stücke wie die „Wolken" und Kratinos' „Flasche" aufgeführt zu werden pflegten, während an den Lenäen grössere Freiheit herrschte [1]). Nur einmal, als der Abfall der Samier die Athener in die grösste Gefahr brachte (440), traf sozusagen der Belagerungszustand auch die Komödie; doch schon 437 (Ol. 85, 4) wurde dieser Diktaturparagraph wieder aufgehoben [2]). Alle weiteren Notizen über ähnliche Gesetze sind durch ihre Undeutlichkeit und Unbestimmtheit wertlos [3]). Man durfte jedenfalls von einer zügellosen Wortfreiheit der Komödie sprechen [4]), lebten doch die Komiker in einer freien Republik, unter einem Volke scharfer Zunge, das gerne seinem Nächsten Schlimmes oder doch Lächerliches nachsagen hörte [5]). Was hätte da ein Komiker, dessen Worte ohnehin jedermann in Fastnachtsstimmung aufnahm, bieten müssen, damit ihn ein Geschworenengericht verurteilt hätte? So schleudern sie denn keck gegen jedermann die ehrenrührigsten Vorwürfe, bei denen jetzt ein anständiger Mann zu lachen aufhört. Der aristophanische Sokrates ist nicht bloss lächerlich, er erscheint verächtlich, er ist ein gemeiner Dieb [6]), und wenn Kimons Verhältnis zu seiner Halbschwester für die Nachwelt getrübt, wenn Aspasia ihren ehrlichen Namen verloren hat, tragen Eupolis und Genossen die Schuld daran [7]). So gleichmütig wie Sokrates nahmen nicht alle solche Beschimpfungen

1) Leo a. O. p. 31.

2) Schol. Arist. Ach. 67.

3) Gesetz des Antimachos: Schol. Ach. 1149 (ἐδόκει). Diogenian. 8, 71 (δοκεῖ); da der Komiker Phrynichos (fr. 26 bei Schol. Ar. Av. 1297) sagte: „Syrakosios kriege die Kränke, denn er liess mich die nicht verspotten, die ich wünschte," fand ein Kommentator darin ein Verbot angedeutet, jedenfalls betraf es nicht ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν; wie hätte sonst der Dichter Syrakosios mit Namen nennen dürfen?; Gesetz wegen Alkibiades' Gewaltthat: Schol. Aristid. p. 444 D.

4) Lysias bei Athen. 12, 551 e. Isocr. 8, 14.

5) Ps. Xenoph. rep. Ath. 2, 18 ἰδίᾳ δὲ (κωμῳδεῖν) κελεύουσιν, εἴ τίς τινα βούλεται (daraus machen Cicero rep. 4, 10 und Themistius or. 8 p. 110 b eine gesetzliche Bestimmung).

6) Nub. 175 ff.

7) Schol. Aristid. t. III p. 515 D.

auf; Poliagros wurde zum Selbstmorde getrieben [1]). Er hätte sich damit trösten können, dass er die hervorragendsten Persönlichkeiten Athens zu Gefährten hatte. Es wäre schlimm, wenn man die altathenische Komödie als historische Quelle benützen wollte [2]); hier hat man die idealisierte Herrlichkeit des perikleischen Athens nicht zu suchen, ja nicht einmal ein mit niederländischem Realismus ausgeführtes Bild. Dem Beschauer tritt von allem ein wahres Zerrbild entgegen; nicht als ob die einzelnen Züge erfunden wären, aber der Dichter stellt mit seltenen Ausnahmen, welche in ihrer Vereinsamung nur das Dunkel kontrastierend heben, geflissentlich unter dem Mittelmasse stehende Charaktere dar: Die Politiker sind teils Feiglinge, die dem Volke in allem zu Willen sind, teils abgefeimte Schmeichler, die es betrügen und ihren Einfluss zur Befriedigung ihrer Laster rücksichtslos ausbeuten; die gewöhnlichen Bürger sind in groben Materialismus versunken uud denken nur daran, wie sie sich ein vergnügtes Leben verschaffen und Andere übers Ohr hauen können; die heranwachsende Generation erscheint auschweifend, verschwenderisch, um Hahnenkämpfe, schöne Pferde, Essen und Trinken und Weiber allein bekümmert. Wie könnte es auch anders sein, wo noch ihre grauhaarigen Väter ähnliche Gelüste haben und keine alte Frau einem Krug Wein und einem jungen Mann widerstehen kann? Eine passende Ergänzung findet diese würdige Gesellschaft an elenden Denunzianten, nimmersatten Schmarotzern und schwindelhaften Gelehrten. Die Komiker machten nun hiebei keinen Unterschied, ob sie eine Person ohne Namen oder mit erdichtetem auftreten liessen oder ihr den Namen eines Mitbürgers gaben; leider kam es vor, dass die Privatrache die Freiheit der Komödie ausbeutete [3]).

Die Komiker waren sozusagen die Hofnarren des souveränen Volkes von Athen, weshalb es von ihnen unter Grimassen

---

1) Aelian. var. hist. 5, 8; Alciphr. ep. 3, 62 Πολιάγρου τοῦ χορτοῦ μαλακώτερος stammt aus einem Komiker.

2) W. Vischer über die Benützung der alten Komödie als geschichtliche Quelle, Basel 1840; Müller-Strübing Arist. u. die historische Kritik, Lpg. 1873 S. 1—172; M. Harwardt de Aristophanis irrisionibus earumque fide et usu I. Königsb. 1883. Joh. Richter de prosopographia Aristophanea, Pr. v. Rastenburg 1864, 67, Meseritz 71.

3) Aristoph. Vesp. 1024 ff.

und Possen die derbste Wahrheit und die ärgste Schmähung annahm, ohne in einem solchen Dichter mehr als einen „lustigen Rat" zu sehen. Man wird sich darüber nicht wundern, wenn die politische Seite der Komödie [1]) richtig aufgefasst wird. In demokratischen Staaten findet ja die Satire an der Politik immer den fruchtbarsten Stoff. Wäre jedoch die Komödie ein Organ der antidemokratischen Opposition gewesen [2]), hätte die Regierungspartei, wie sie immer das Recht der unbeschränkten Meinungsäusserung ihren Gesinnungsgenossen vorbehielt, einen so lauten Gegner rasch mundtot gemacht. Jenes Missverständnis wurde dadurch hervorgerufen, dass die Komiker stadtbekannte Leute zur Zielscheibe ihres Witzes nehmen wollten; dies waren nun zum grossen Teil Männer, welche auf der Rednerbühne das grosse Wort führten, während die still auf eine günstigere Zeit harrenden Konservativen nichts zu lachen gaben. Wir können in der politischen Satire beobachten, dass der Spott von der Regierungspartei aus matter und wirkungsloser zu sein pflegt, weil die Opposition die Aureole des Mutes — und der Uneigennützigkeit für sich hat. Uebrigens vertrat die Komödie natürlich noch weniger als ein athenischer Politiker der nachperikleischen Zeit ein wirkliches Parteiprogramm, sondern der Streit bezog sich auf der Bühne wie in der Pnyx nur auf Personen, die grosse Frage: Krieg oder Frieden? ausgenommen. Musste aber nicht die Stimmung der Masse bei einem heiteren Bakchanal auf den Wunsch, es möchte immer so lustig fortgehen, gerichtet sein? An solchen Tagen sprach der Dichter der Mehrzahl aus dem Herzen, wenn er als Ideal des Friedens einen fröhlichen Festschmaus vorführte und sie daran erinnerte, dass der Krieg Hasenbraten und böotische Aale rar gemacht habe. Die Komiker hatten überhaupt für die öffentliche Meinung ein feines Ohr. Unter den Politikern nahmen sie vor allem solche auf das Korn, welche, obgleich sie viel von sich reden machten, der Menge dennoch als Emporkömmlinge nicht in dem Grade wie z. B. Nikias und Alkibiades mit ihren langen Stammbäumen imponierten. In Folge dessen mussten

1) Müller-Strübing a. O. S. 72 ff. 106 ff.; Karl Grönland hafva A.' komedier en oligarchisk tendens? Helsingfors 1857; Kock Rhein. Mus 39, 132 ff.

2) Dies wird schon durch Ps. Xenoph. rep. Ath. 2, 18 widerlegt.

Kleon und Hyperbolos diese bekannte Eigentümlichkeit des Volkes auf der Bühne (letzterer auch im Leben) zu ihrem Schaden erfahren. Wenn erst gar das Bürgerrecht und die athenische Herkunft der Mutter nicht gegen jeden Zweifel sicher stand, dann wurde der unglückliche Sohn die Komiker, so lange er lebte, nicht los; wie viele Lustspiele bestritt allein Hyperbolos mit seiner angeblich ungriechischen Mutter [1]). Die dritte unerschöpfliche Quelle von Angriffen fällt in eine dunkle Seite des griechischen Lebens. Kurz, was die Athener in den Barbierstuben am Marktplatz von ihren Parlamentariern einander erzählten, das wurde vergröbert auf der Bühne vor Tausenden von Menschen gesagt.

Der Menge behagte es auch, wenn die Komiker, obgleich ihre eigene Religiosität kaum probehaltig war, gegen die atheistischen Sophisten und Philosophen loszogen oder die aus der Fremde eingeführten Kulte verspotteten [2]). Alle musikalischen Neuerungen hatten, wie wir in der Geschichte der Lyrik sahen, gleichfalls an den Komikern die grimmigsten Feinde. Sowie aber das Ohr des Volkes sich an die Reformen gewöhnt hatte, machte der Spott enthusiastischer Bewunderung Platz, gerade wie man sich zu Euripides verhielt.

Wir sind zu diesen Erörterungen gelangt, als wir die grundsätzliche Karrikierung von Individuen und Typen besprachen. Oft liegt das Lächerliche nicht bloss in dem, was die Personen sagen und thun, sondern schon in der blossen Erscheinung. Alle Komiker strengten ihre Phantasie zur Erfindung grotesker Masken [3]) an; abgesehen von den phantastischen Figuren erinnere ich beispielsweise an den Perser mit dem Titel „Auge des Königs"; das Komische erstreckte sich auf die unbedeutendsten Kleinigkeiten, z. B. trugen die Philokleon bewachenden Sklaven Bratspiesse als Waffen [4]).

Wenn das politische Element aus dem Bereiche des Lächerlichen nicht ausgeschlossen wurde, um wie viel mehr schützte

---

1) Aristoph. Nub. 551 f.; vgl. Fritzsche Acta societ. Graecae I p. 127 ff.

2) Z. B. in den Θρῇσσαι des Kratinos, den Βάπται des Eupolis und bei Aristophanes Pac. 277 ff. u. ö.

3) Dierks Archäol. Zeitung 1885 S. 33 ff.

4) Vesp. 364. Bemerkenswert ist die Schilderung Agathons Thesm. 136 ff.

die Fastnachtsfreiheit die Obscenitäten (αἰσχρολογία)[1], so dass sie Aristoteles für einen selbstverständlichen Bestandteil der Komödie hält[2]. Derartige Witze sind nicht zu zählen; nicht zufrieden damit, an natürlich gegebene Anlässe anzuknüpfen, streut sie der Dichter in den Dialog unverbunden ein. Der auftretende Schauspieler charakterisierte den Ton dessen, was er zu sagen hatte, schon äusserlich durch einen riesigen ledernen Phallos[3], das Symbol, unter welchem Dionysos von den Bauern verehrt wurde. Wo Worte zu arg waren, half er mit Geberden nach[4]. Ganze Scenen sind bloss ihrer Obscenität wegen eingelegt, z. B. Kinesias' Begegnung mit seiner Frau; sie stehen öfters wie in den Wespen, dem Plutos und den Thesmophoriazusen dem Ende des Stückes nahe um den Beifall des Pöbels zu erzwingen. Bei allem dem ist Aristophanes wenigstens nicht zu dem Grade der Rohheit, der in vielen deutschen Fastnachtsspielen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts herrschte, herabgesunken. Wer möchte sich jedoch für seine weniger geistreichen Kollegen in dieser Beziehung verbürgen?

Das dritte unentbehrliche Werkzeug der alten Komödie war die Parodie[5]. Da diese zur vollen Wirkung eine echte Popularität der betroffenen Dichter voraussetzt, wäre Homer am nächsten liegend gewesen, indes wich das Metrum zu sehr ab, als dass solche Parodien hätten zahlreich sein können; das nämliche gilt von den übrigen Epikern, unter denen am ehesten Hesiod, z. B. wenn Chiron auftrat, ausgenützt wurde[6],

---

1) Plat. rep. 3, 395 f; vgl. Plutarch. sympos. 7, 8, 3. adv. Stoicos p. 1065 extr.; Müller-Strübing Aristoph. u. die hist. Kritik S. 113 ff.

2) Poet. 5. eth. Nicom. 4, 14 p. 1128a 23.

3) Ar. Nub. 538 f. Thesm. 643; Wieseler Satyrspiel S. 184 ff. Theatergebäude S. 58 b Tafel IX 11; Alb. Müller Philol. 35, 353; Heydemann Terracotten T. 3, 4.

4) Z. B. Av. 443 mit Note von Blaydes. Lys. 862. 958. Thesm. 643 ff.

5) H. Täuber de usu parodiae apud Aristophanem, Pr. des Joachimg. Berlin 1849; Wold. Ribbeck de usu parodiae apud comicos Athen., Pr. des köln. G., Berlin 1861 (epische Parodien), Ztsch. f. Gymnasialw. 17 (1863) S. 321 ff. (Tragisches) und in der Ausgabe der Acharner 1864 S. 267 ff.; W. H. Bakhuyzen de parodia in comoediis Aristophanis, Utrecht 1877.

6) Ausser den Komödien Χίρων und Ἡσίοδοι Hermipp. fr. 63. 82; über epische Formen Kock comic. Att. fragm. I p. 42.

nächstdem eine Aufsehen erregende Novität, wie das poetische Kochbuch des Philoxenos [1]). Anders stand es um die Einflechtung lächerlicher Orakel [2]). Doch lieferte die Odyssee die herrliche Scene der Wespen (V. 180 ff.), wo Philokleon, ein zweiter Odysseus, unter dem Bauche des Esels entwischen will. Sowohl an Popularität wie durch das Metrum lagen die Tragödien den Komikern am nächsten [3]), weshalb diese ihnen ihre gesuchten Bilder abhörten oder zum mindesten, ohne eigentlich den Tragiker selbst verspotten zu wollen, einem pathetischen Verse ein lächerliches Ende anhängten, das sicherste Mittel, Gelächter zu erzielen; denn der Hörer brauchte sich gar nicht genau zu erinnern, wer der eigentliche Verfasser sei, wenn er nur den Kontrast der tragischen und vulgären Sprache oder der tragischen Worte und der lächerlichen Situation empfand; der Stil beider Dichtungsarten war ja so verschieden, dass auch der Ungebildete sofort die Travestie merkte. Vor allem boten Tragödien nach Art der euripideischen mit ihren spitzfindigen Phrasen [4]), viele Blössen. Die Komiker warfen sich nicht etwa bloss auf einzelne Worte und Verse, ganze Scenen wurden boshaft karrikiert: Dort Andromeda an den Fels gekettet und Perseus zu ihrer Rettung nahend, hier Euripides' Schwäher in den Block gelegt und der Tragiker über seine Befreiung nachsinnend; dort Telephos mit dem kleinen Orestes an Agamemnons Hausaltar, von den feindlichen Achäern umringt, hier Dikaiopolis mit dem geraubten Kohlenkorb durch die acharnischen Köhler bedroht. Die kläglichen Kinderarien des Euripides macht der Komiker im „Frieden" (V. 114 ff.) nach und lässt in dem gleichen Stücke (V. 60 ff.) nach tragischer Sitte Jammerrufe aus dem Innern erschallen. Die modischen Chortänze verhöhnte Aristophanes an Karkinos [5]). Dazu kommt

---

1) Platon fr. 173.

2) Cratin. fr. 78. 142. 143. 153. 154. 207 ff., Aristophanes in den Rittern u. fr. 29, Platon fr. 29, Platon fr. 3 u. A.

3) Παρατραγῳδεῖν (Pollux 10, 92 u. A.) Plaut. Pseud. 686 (707) aus dem griechischen Original.

4) Joh. van Leeuwen de Aristophane Euripidis censore, Amsterdam 1876 p. 124—55; Karl Lessing de Aristophane Euripidis inrisore, Diss. v. Halle, Berlin 1877 p. 22 ff.

5) Etwas ähnliches scheint bei Metagenes (fr. 7 p. 707 K.) vorgekommen zu sein.

die Verhöhnung auffallender Kostüme, z. B. der Lumpen euripideischer Helden, und der Theatermaschinen: Die Flugmaschine[1]) war von Holz, damit sie auch der Kurzsichtige nicht übersah, und das Ekkyklema dürfte wie auch das Hängegerüst und die Donnermaschine weniger als scenisches Hilfsmittel denn zur Erhöhung der Heiterkeit gedient haben[2]). Zu einem andern Gebiete führt uns die Travestie der musikalischen Begleitung, wovon vielleicht nach Massgabe des Namens die παρῳδία ausging; hier zeigt die Komödie wieder ihr Janusgesicht, bald parodiert sie altväterische Melodien[3]), bald höhnt sie die Anhänger der neuen Richtung, einen Agathon (in den Thesmophoriazusen), Euripides (in den Fröschen) und Philoxenos (im Plutos). Mit diesen zusammen verfallen ihre lyrischen Genossen, die Dithyrambiker der Zeit, dem gleichen Schicksale, wobei wir besonders die kühnen Wortbildungen verspottet bemerken[4]). Endlich verdrehen die Komiker volkstümliche Sprichwörter oft recht glücklich[5]).

Die gleiche psychologische Grundlage, den komischen Eindruck der Disharmonie, hat die absichtliche Zerstörung der Illusion; während nämlich der tragische Dichter alles aufbietet, um sein Publikum von der Wirklichkeit des Geschauten zu überzeugen, erinnert es der Komiker geflissentlich an die Täuschung. Von der iambischen Poesie hatte er das Versmass übernommen und macht nun selbst durch Zwischenbemerkungen ohne Metrum[6]) auf die Unnatürlichkeit, dass Plebejer in Versen reden, aufmerksam. Die Komödie hatte von der Tragödie manche Maschinen entlehnt; aber während diese sie

1) Z. B. im Frieden (174) und den Vögeln (1199 ff.) angewendet; vgl. Pollux 4, 129.

2) Ekkyklema: Thesmophoriazusen; κρεμάθρα: Wolken; Donner: Wolken V. 292 mit Scholien.

3) Z. B. Phrynichos im Weckliede der „Wespen“ V. 273 ff. (s. V. 220 und 269).

4) Plato apol. 18 c d.

5) Z. B. Lysistr. 111 u. 298 mit Scholien; W. Ribbeck Acharner S. 323 f.

6) Z. B. Ach. 43. 61. 123. 237. 241. 735, auch bei Eupolis oft, besonders auffällig bei Archippos fr. 27.

soviel als möglich verbirgt, richten die Komiker das Augenmerk der Zuschauer aus freien Stücken darauf, ja sie reden ausdrücklich den Maschinenmeister an [1]). Wer könnte ferner den Flötenspieler, welcher den Chor begleitet, ignorieren, wenn dieser nicht bloss angesprochen wird [2]), sondern sogar in den „Vögeln" seine Maske abnimmt? Unbefangen zeigt Sokrates auf den „Eingang" des Theaters, wo die Wolken hereinziehen [3]). Trygaios verrät (V. 1022), dass das Schaf nicht auf der Bühne geopfert wird, damit es der Choreg erspare. Der Zuschauer wird oft in noch rücksichtsloserer Weise darauf aufmerksam gemacht, dass alles nur ein Scherzspiel sei. Nicht genug, dass der Dichter den Gang der Handlung mitten im Stücke mit der seinen eigenen Anliegen oder den Tagesfragen gewidmeten Parabase unterbricht, bringt er auch sonst persönlich hie und da Beschwerden vor, wie Kratinos in den „Hirten", als ihm der Archon einen Chor verweigerte [4]), oder verspottet Konkurrenten [5]). Damit nicht genug! Die Schauspieler reden oft das Publikum an [6]) und deuten auf einzelne mit Namennennung hin [7]), oder sie nehmen doch auf die Richter [8]) und auf die Gesamtheit der Zuschauer Bezug. Am häufigsten kommt derartiges am Anfange des Stückes vor, damit der Hörer die Exposition auf dem kürzesten Wege erfahre [9]), ein Mittel, das in gewissem Sinne eine der Komödie würdige Analogie mit den euripideischen Monologen hat. Manche Komiker, die ihrem eigenen Witze nicht viel zutrauten, liessen Nüsse und anderes

---

1) S. S. 425 A. 1 u. 2; Pax 174 ff. Eq. 232. Daedal. fr. 188 K.

2) Eccl. 890. Av. 682 ff. 859; Kratinos (fr. 276 K. bei Suidas u. ἐξόδιοι νόμοι) liess ihn sogar einige Worte sprechen.

3) Nub. 326; ähnlich Av. 295. fr. 388 K.

4) Hesych. u. πυρπερέγχει; vgl. Aristoph. Ach. 377 ff. 1149 ff.

5) Z. B. Aristophanes am Anfang der „Frösche"; vgl. Plaut. Pseud. 1223.

6) Z. B. Eccl. 583. 888. 1141. Nub. 1096 ff. 1201 u. ö., vgl. Jacobi comicae dictionis index (Meinekes fragm. V) p. 456 u. θεατής und θέατρον; Lorenz Plautus Pseudolus S. 35 A. 35.

7) Z. B. Eq. 136. 228. 233. 1210. 1318 u. ö. Platon παιδάριον bei Schol. Ar. Ran. 308. Vgl. auch Antiphanes fr. 217, 16.

8) Eccl. 1142. 1154. Eupolis fr. 223. 244.

9) Kratinos bei Aristid. 49 p. 521 D. Pherecrat. fr. 154. Eq. 36 ff. Vesp. 54 ff. 71 ff. Pax. 9. 20. 43 ff. Av. 30 ff. Platon fr. 167 K.

Naschwerk unter das Publikum werfen [1]), in der Absicht, dass die Kinder sich zum Vergnügen des gemeinen Volkes darum rauften; selbst Aristophanes that dies im „Frieden“ (V. 962 ff.) mit der Opfergerste. Wenn derselbe Dichter in der zweiten Bearbeitung der Wolken (1103 ff.) einen Spieler unter das Volk flüchten und im „Frieden“ (V. 905 ff.) die Theoria ebenfalls dorthin führen liess, wohin mögen weniger geniale Köpfe geraten sein?

Die Komiker setzten, das Lächerliche um jeden Preis zu erreichen bestrebt, um dieses Zieles willen alles andere hintan. Eine geregelte dramatische Technik, wie sie das Trauerspiel besass, fehlte der Komödie fast völlig, denn die moralische Schrankenlosigkeit kann sich mit der Gewissenhaftigkeit, strengen Regeln dauernd zu folgen, nicht vertragen. Die Einheit der Handlung war ihr so fremd [2]), dass die Dichter im Gegenteil ihr hauptsächliches Bestreben darauf, dass jede Scene eine neue Lachen erregende Idee brachte, richteten [3]). Während das Intriguenlustspiel der alexandrinischen Zeit, welches sich an dem euripideischen Schauspiel herausgebildet hat, mit der Posse der klassischen Zeit keinen Zusammenhang hat, könnte man diese der Satura, Farsa, Farce in der ursprünglichen Wortbedeutung an die Seite stellen. Dennoch übte die Tragödie einen bildenden und gewissermassen zähmenden Einfluss. Der Beginn des Stückes [4]) klärt den Zuschauer selten sofort über die Handlung auf, z. B. beginnen die „Acharner“ und „Frösche“ mit Witzen, die für jede beliebige Komödie passen. Dass das erstere Stück und die „Wolken“ mit einem langen Selbstgespräch eingeleitet werden, hat auf euripideischen Prologe keinen Bezug. Später hingegen nimmt die Komödie dieselbe zunächst travestierend an [5]), doch

---

1) Arist. Plut. 797 ff. Vesp. 58 f.

2) Th. Kock Rhein. Mus. 39, 125 ff.

3) Metagenes fr. 14 bei Athen. 10, 459 b: Κατ᾽ ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὡς ἂν καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς εὐωχήσω τὸ θέατρον.

4) Εἰσβολή Antiphanes fr. 190, 20, εἴσθεσις Schol. Ar. Ach. a. Anf.; die „Hirten“ des Kratinos begannen nach äschyleischer Art mit einem Chorgesang (Fr. 18).

5) Wie in den Ekklesiazusen, Aiolosikon (fr. 1) und wahrscheinlich auch in den verlorenen Thesmophoriazusen (Schol. Ar. Thesm. 298) und den

schon im „Plutos" ist dadurch, dass der Sklave zuerst spricht, als ob er allein wäre, kein Scherz beabsichtigt, sondern die Hörer mussten annehmen, dass ihn sein Herr nicht hörte [1]). Auf die letzte Scene legt man grossen Wert, nicht in Bezug darauf, dass sie sich logisch aus dem Vorhergehenden ergibt, was selbst einem Aristophanes nicht oft nachzurühmen ist, sondern mit Rücksicht auf die lächerliche Bühnenwirkung. Gewöhnlich läuft sie in eine komische Prozession, zu welcher die Schauspieler in die Orchestra hinabsteigen [2]), aus, mag es ein Komos (Acharner und ähnlich Ekklesiazusen), ein Hochzeitszug (Frieden und Vögel), eine wirkliche Prozession (Plutos und Lysistrata) oder ein Fackelzug (Frösche) sein. Die „Wespen" endigt ein heiteres Ballet; die „Wolken" schliessen mit dem der Tragödie abgelauschten Effekt, dass Sokrates' Haus in Flammen aufgeht. Nur die „Thesmophoriazusen" entbehren eines gleich drastischen Schlusses [3]).

Der Dialog eilt in raschem Flusse, Schlag auf Schlag dahin; dies empfindet selbst der Leser noch an dem beschwingten Gange der oft durch Anapäste oder Auflösungen beschwingten Trimeter, wie der Rhythmus der Umgangssprache beschaffen ist [4]), und an der engen Verflechtung der Verse, indem der letzte Vokal abgestossen wird oder der Artikel, an das Ende gestellt, sofort auf das folgende Substantiv hinweist [5]). Verse sind seit Epicharmos gar oft unter verschiedene Personen verteilt [6]). Das lebendige Sprühfeuer des Gespräches sollte dem Hörer keine Zeit zu fragen lassen, ob denn dies alles möglich sei. Der Komiker entbehrte trotzdem des Feingefühls für das schöne Ebenmass durchaus nicht; man kann auch hier die sogenannte Responsion beobachten [7]) Das Vorbild der Trag-

Χίρωνες Kratins (fr. 228), ferner auch in des Anaxandrides „Nereus" (fr. 30 Kock) und bei Heniochos (fr. 5).

1) Um so mehr verwertet die neue Komödie (z. B. Menander in der „Erbtochter") den euripideischen Prolog (Wecklein Philol. 31, 459 f.).

2) Vesp. 1514 ff. Eccl. 1152.

3) Der Schluss der „Ritter" ist verloren gegangen.

4) Schol. Hephaest. p. 132 Studemund. J. Rumpel Philol. 28, 699 ff.

5) Beispiele bei Kock I p. 606 zu Platon fr. 24.

6) Wilamowitz analecta Euripidea p. 194.

7) Wolfg. Helbig Rhein. Mus. 15, 251 ff.; Fr. Witten qua arte Aristophanes diverbia composuerit, Halle 1878.

ödie war in noch so manchen Nebenpunkten z. B. darin, dass auftretende Personen angekündigt wurden [1]), nützlich.

Die Anlage der Komödie war natürlich in hervorragendem Masse durch das verfügbare Personal bedingt. Als die Komödie Staatsinstitut wurde, wies man ihr gleich der Tragödie drei Schauspieler zu [2]); indes war hier, falls der Dichter eines vierten bedurfte, leichter Rat zu schaffen, denn welche Vorbildung brauchte ein Athener, um etwa den zweiten Sklaven der „Wespen" zu spielen [3])? Ausserdem waren die Kostüme in der Regel so einfach, in der älteren Zeit sogar so ärmlich [4]), dass sowohl die Zahl der Rollen als auch die der Statisten sehr bedeutend sein durfte. Denken wir nur an die Volksversammlung [5]) am Anfange der Acharner! Da jeder Schauspieler gleich dem tragischen möglichst viele Rollen übernahm, waren Masken selbstverständlich [6]). Abgesehen davon, dass sie äusserst karrikiert und grotesk aussahen, gab man ihnen mittelst Mennig die Leibfarbe des Dionysos [7]).

Den Schauspielern stand wie in der Tragödie ein Chor gegenüber, weil die Komödie gleichfalls davon ausgegangen war [8]).

---

1) Z. B. Thesm. 36 ff. 95, nach tragischer Art mit καὶ μήν Plut. 332 ff.

2) Anon. VIII 16 (von Kratinos eingeführt, wogegen Aristot. poet. 5 p. 1449 b 5 zu sprechen scheint, s. freilich Usener Rhein. Mus. 28, 426 f.); Carl Beer über die Zahl der Schauspieler bei Arist., Lpg. 1844; Rob. Enger de histrionum in Aristophanis Thesmoph. numero, Pr. v. Oppeln 1840 u. die Rollenverteilung in der Lysistrata des Ar., Pr. v. Ostrowo 1848.

3) Hieher gehört, abgesehen von den Kinderrollen, z. B. Pluton am Ende der Frösche.

4) Baumgarten Untersuchungen über die Tracht der Athener auf Grundlage aller einzelnen Ausdrücke, welche sich in den Kom. u. Fragm. des A. finden, Pr. v. Mies 1876; Dierks Archäol. Ztg. 1885 S. 31 ff.; Alb. Müller Bühnenaltert. S. 245 ff.; Aristoph. fr. 253 (Athen. 2, 57 a). Pherekr. fr. 185 sagt von dem Chor der alten Tragödie ἐναψάμενος δάπιδας καὶ στρωματόδεσμα.

5) Auch bei Alexis fr. 62.

6) Aristoph. fr. 31 κωμῳδικὸν μορμολυκεῖον.

7) Nach Schol. Arist. Eq. 230. Vit. Arist. 19 soll bloss das Gesicht mit Mennig bestrichen worden sein. Der von Tibull. 2, 1, 55 übersetzte Alexandriner beschränkte dies auf die älteste Bauernkomödie. Man vergleiche damit, wie das Gesicht von zwei alten Dionysosbildern (Pausan. 2, 2, 6) und den alexandrinischen Satyrn (Athen. 5, 198 a) gefärbt war.

8) Rich. Arnoldt de choro Aristophanis quaestt. scaen., Diss. v. Königsberg 1868, scen. Untersuchungen über den Chor bei A., Pr. v. Elbing 1871,

Die Zahl der Mitglieder war nicht bestimmt [1]), wahrscheinlich aber grösser als die des tragischen Chors, da die Komiker ihren Chor sehr häufig in zwei Hälften spalteten [2]). In anderen Fällen führten sie einen zweiten Chor ein, z. B. die lakonischen Männer in der „Lysistrata", die Frauen in der Parodos der „Frösche" und die Knabenschar der „Daitales [3]). Der Chor war hinsichtlich seines Standortes durchaus nicht an die Orchestra gebunden [4]); beispielsweise setzten sich die Thesmophoriazusen und Ekklesiazusen auf der Bühne nieder, während in der „Lysistrata" wahrscheinlich die eine Hälfte auf der Bühne, die andere in der Orchestra stand [5]). Damit hängt es zusammen, dass der Chor der Komödie leichter aktiv in die Handlung eingreifen konnte, wie wenn in der „Lysistrata" die Männer Holz herbeischleppen und Feuer machen, worauf die Frauen Wasser holen und jene überschütten, ferner dass er sich wiederholt (z. B. in den Acharnern und Ekklesiazusen) entfernte und wiederkam. Auch das Auftreten geschah mit entsprechender Leichtigkeit. Die Ritter, Acharner und der Chor des Friedens rückten nach der raschen Melodie trochäischer Tetrameter im Sturmschritt herein, alte Leute, wie die Wespen und der Chor des Plutos, humpelten eilig mit ihren Stöcken nach Ok-

---

die Chorpartien bei A. scenisch erläutert, Lpg. 1873; M. Georgiewsky de chori in Arist. Ecclesiazusis partibus, Journal des Minist. f. Volksaufklärung, Petersb. 1886, III. Abt., August S. 49 ff.; F. L. Marcou de choro et carmine lyrico apud Ar., thèse von Paris 1859; Chr. Muff der Chor in der gr. Kom. vor Ar., Pr. v. Halle 1871.

1) Sueton. p. 11, 14 Reiff.; wie Schol. Ar. Av. 295 u. Eq. 593 (586) zeigen, ist die gewöhnlich genannte Zahl 24 (Pollux 4, 15. Vita Arist. Z. 78 adn. Vita Aeschyl. Z. 107. Anon. de comoed. VIII 34. Is. Tzetz. prol. in Lycophr. p. 254 [Variante ιϛ']. Joh. Tzetz. An. Oxon. III 337) aus den „Vögeln" des Aristophanes erschlossen. In den „Ekklesiazusen" werden sieben mit Namen genannt, wozu dann „sehr viele" (V. 52) hinzutreten; auch die Wolken waren „sehr viele" (V. 324). Der Chor von Kratinos' Pylaia hatte nach seiner eigenen Angabe sechs ζυγά (Schol. Arist. Pac. 733); die στοῖχοι erwähnt Aristoph. fr. 79.

2) Die besten Handschriften geben die Halbchöre oft an (Arnoldt S. 180 f., berichtigt von Alb. Müller S. 219, 3). Ueber die Teilung des Chors Christ Abhandl. der bayer. Akad. 14, 2, 176 ff. Zielinski die Gliederung der Kom. S. 249 ff.

3) Thesm. 101 ff. nimmt der Scholiast mit Recht an, dass Agathon allein das Chorlied singt; der gleiche Fall liegt Plutarch. Lys. 15 vor.

4) Zielinski Gliederung der altatt. Kom. S. 162 ff.

5) Scholien zu V. 321.

tonaren einher. Die Vögel indes traten einzeln auf, damit die Zuschauer die komische Erfindung einer jeden Maske gesondert in Musse besahen und gebührend belachten. In den „Ekklesiazusen“ und „Thesmophoriazusen“ schliesst sich Aristophanes an die Wirklichheit an, wogegen er in den „Wolken“ und „Fröschen“ den Phantasie erregenden Kunstgriff, den Gesang schon hinter der Scene erschallen zu lassen, gebraucht.

Innerhalb des Stückes selbst scheint der Chor keine „Standlieder“ (στάσιμα) gesungen zu haben [1]). Lange antistrophische Gesänge waren überhaupt in der Komödie nicht üblich; hingegen liebt sie teils einstrophige Lieder [2]), teils komische Duette und Terzette [3]), wobei die Schauspieler sich am Tanze gleichfalls beteiligen. Nach tragischem Muster singt auch wohl ein einzelner Choreut einige Verse [4]). Hie und da wird der tragische Chor durch plötzliche Ausrufe des Schreckens und der Freude travestiert [5]).

Der wichtigste Bestandteil der Chorgesänge ist aber die Parabase [6]), welche wir etwa mit den eingelegten Couplets der Singpossen vergleichen können. Sowie nämlich die Handlung des Stückes vollkommen entwickelt ist und das Eintreten einer Pause gestattet, verlassen alle Schauspieler die Bühne, worauf die Choristen, nachdem sie deren Abgehen mit einigen lyrischen oder anapästischen Versen (κομμάτιον oder μελύδριον) begleitet, ihre Ueberröcke abwerfen [7]) und sich neben

1) Schol. Arist. Vesp. 270 liess sich durch στάντας beirren.

2) Z. B. Ran. 398 ff. 416 ff. 814 ff.

3) Z. B. Plut. 487 ff. Thesm. 700 ff.

4) Vesp. 235 ff.; vgl. ausser Arnoldt G. Hermann de choro Vesparum Aristophanis, Lpg. 1843.

5) Z. B. Plut. V. 637. 639 f.

6) Pollux 4, 111. Hephaest. περὶ ποιημ. 9 p. 73 W. Platon. I 11 ff. Anon. VI 3. VIII 30. Schol. Arist. Eq. 512 (505). Argum. Nub. I. Vita Aristoph. 14; Kolster de parabasi veteris comoediae Atticae parte antiquissima, Altona 1829; O. Müller kleine Schriften I 494 ff.; C. Kock de parabasi antiquae com. Att. interludio, Anclam 1856; Agthe die Parabase u. die Zwischenakte der att. Komödie, Altona 1866, Anhang 1868; Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. 38 ff.; Muff über den Vortrag der chor. Partien bei Ar., Halle 1871 S. 86 ff.; Christ Abh. der bayer. Akad. XIV 2, 164 ff. u. Metrik S. 664 ff.; Zielinski Gliederung S. 175 ff.; Alb. Müller Bühnenaltert. S. 214 ff.

7) Arist. Acharn. 627.

einander, dem Zuschauer zugewendet, aufstellen [1]), um die „Anapäste", d. h. anapästische Tetrameter (in den „Wolken" durch sogenannte Eupolis-Verse vertreten) [2]), welche von kürzeren anapästischen Versen (μακρόν oder πνῖγος) beschlossen werden, vorzutragen. Der zweite Hauptteil ist für den Tanz eingerichtet und zerfällt in die lyrische ᾠδή (στροφή) und das ἐπίρρημα [3]) (in trochäischen oder auch kretischen Tetrametern) mit ihren Responsionen (ἀντίστροφος oder ἀντῳδή und ἀντεπίρρημα). In voller Kraft steht die Parabase nur in den älteren vor die sicilische Katastrophe fallenden Stücken des Aristophanes, wovon vier, Acharner (V. 626 ff.), Ritter (V. 498 ff.), Wespen (V. 1009 ff.) und Vögel (V. 676 ff.) jenes komplicierte System vollständig veranschaulichen, wogegen die „Wolken" (V. 510 ff.) des μακρόν und der „Friede" (V. 729 ff.) des ἐπίρρημα samt Responsion entbehren; ausserdem enthalten alle diese Stücke noch eine Art zweiter Parabase, da in den „Acharnern" eine Art Kommation und das Epirrhema mit Responsion (V. 1143 ff.), dagegen, was wir als zweiten Hauptteil bezeichneten, in den „Rittern" (V. 1263 ff.) [4]), Vögeln (V. 1058 ff.) und im Frieden (V. 1127 ff) vollständig, in den „Wespen" (V. 1265 ff.) mit Ausnahme der Antode und in den „Wolken" (V. 1115 ff.) auf das Epirrhema eingeschränkt später einen zweiten Einschnitt abgibt. Die jüngeren Stücke hingegen zeigen den unverkennbaren Verfall der eigentümlichen Einrichtung: In den „Fröschen" mangelt der Parabase (V. 675 ff.) gerade der charakteristische erste Teil, während in den „Thesmophoriazusen" (V. 785 ff.) der zweite auf das Epirrhema herabgemindert ist; in der „Lysistrata" vollends wird die Parabase durch ein langes Chorduett (V. 614 ff.) ersetzt und „Ekklesiazusen" (abgesehen von V. 1155 ff.) wie „Plutos" haben nicht einmal dieses Surrogat. An die Stelle der Parabase tritt im vierten Jahrhundert der persönliche Prolog [5]),

---

1) Πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι Eq. 508, ebenso Ach. 629. Thesm. 785, παραβάς Pac. 735, παρέβην u. στρέψαι δεῦρο Platon fr. 92.

2) Vgl. Scholia Hephaestion. p. 151 ed. Studemund.

3) Ueber den Vortrag R. Enger Rhein. Mus. 10, 119 ff.

4) Die Scholien nennen dies συζυγία ἐπιρρηματική.

5) Antiphanes bei Athen. VI. a. Anf., vgl. Donatus de comoedia p. 10, 9 ff. (anders Euanthius p. 6, 4 f.).

der ursprünglich gleich jener eingeschoben gewesen zu sein scheint [1]). Gleichzeitig mit der äusseren Einschränkung hatte die Parabase eine innere Wandlung durchgemacht. Anfangs benützten sie nämlich die Dichter zu persönlichen Erörterungen, sei es, dass sie sich durch den Chor nennen liessen oder geradezu in der ersten Person der Einzahl redeten. Aristophanes spricht an dieser Stelle z. B. von seiner Laufbahn und von Anfeindungen, von Vorgängern und Nebenbuhlern; in der zweiten Bearbeitung der „Wolken" gedachte er dem Publikum seinen Unverstand, den es durch Verwerfung des Lustspiels bekundet habe, vorzuhalten. Allein in den „Vögeln" wird bereits der Zusammenhang des Gesanges mit der Handlung durchgängig festgehalten, wodurch der Unterschied zwischen der Parabase und einem gewöhnlichen Chorgesange schwindet.

Der Chor wird überhaupt von Aristophanes nicht gleichmässig behandelt. Die „Acharner" und die „Vögel" beteiligen sich an der Handlung energisch wie Schauspieler und auch die Chöre der übrigen politischen Stücke und der drei Frauenkomödien stehen kräftig zu den Einzelvertretern ihrer Wünsche; die wenigste Lebensfrische hat der Chor im „Frieden", weil er, eine Art Deputation von ganz Griechenland vorstellend, zu abstrakt ist. Auf den Gedanken, wozu der Chor überhaupt da sei, verfällt man indes nur bei dem Schmerzenskinde der aristophanischen Muse und in späten Stücken, wie den „Fröschen" und „Plutos". Freilich nahm sich der Dichter der alten Komödie oft das Recht, den Chor lieber als Werkzeug der Posse denn als ein dramatisches Hauptmoment einzuführen, indem er am meisten für die komische Wirkung der Erscheinung sorgte. Infolge dessen war der Chor nicht allein oft aus allegorischen Figuren (Wolken, Städten, Inseln u. dgl.), sondern sogar aus Tieren, (wie Fröschen oder Vögeln) zusammengesetzt. Deren lächerliche Maske [2]) war es, welche die Zuschauer vor

---

1) So im Miles gloriosus, der Cistellaria und anderen älteren Komödien der Römer (Donat. in Ter. Phorm. praef. a. E.). Noch mehr erinnert die vom choragus gesprochene vierte Scene des Curculio an die Parabase.

2) Vogelmasken auf Vasenbildern: Dierks Archäol. Ztg. 1885 Sp. 32, 3.

allem ergötzen sollte; also sah man gewiss auch die „Frösche“ mit Augen [1]).

Wann und warum der Chor zurücktrat, sei lieber in der Darstellung der mittleren Komödie auseinander gesetzt; jetzt haben wir noch von seiner Beeinflussung des Dramas zu sprechen. Er machte die Komödie, um das Ganze kurz zusammen zu fassen, zu einem Singspiel. Da die Athener, noch als Aristophanes seine letzten Stücke aufführte, den Wert des Lustspiels zunächst aus den Chören beurteilten [2]), war es eine der wichtigsten Aufgaben des komischen Dichters, die Lieder zu komponieren [3]) und neue Masse zu erfinden, worauf sie das Publikum selbstgefällig aufmerksam machen [4]). Die musikalische Begleitung übernahm ein Flötenspieler [5]), der mit dem Chor einmarschierte und mit der Krupeza den Takt trat [6]); noch mehr, er trug in den „Vögeln“ ein Solostück vor [7]). Damit waren andere Instrumente, wie die Lyra [8]) und das Psalterion [9]), nicht ausgeschlossen, zudem scheint, da das dionysische Tympanon zu den Attributen der komischen Muse gehört, [10]) dieses wenigstens zum Kordax geschlagen worden zu sein. Der Chor wies nämlich dem Tanz auch in der Komödie einen hervorragenden Platz an. Natürlich trat hier an die Stelle der tragischen Ruhe und Feierlichkeit die dem Komödientone entsprechende

1) Aristophanes bezeugt dies für die „Frösche“ des Magnes durch die Worte Eq. 523 βαπτόμενος βατραχείοις; anders Schol. Aristoph. Ran. 212.

2) Eccl. 1162 κρίνειν τοὺς χοροὺς ὀρθῶς ἀεί. Eq. 521 ὃς πλεῖστα χορῶν τῶν ἀντιπάλων νίκης ἔστησε τροπαῖα.

3) W. Reinhold Versuch über die Anwendung der Musik in den Komödien der Alten, Pasewalk 1839; Zielinski Gliederung S. 288 ff. 315 ff.

4) Pherekrates fr. 79 K. vgl. Hephaestio c. 15. Terentian. Maur. 2243 ff. Zur Metrik: M. Gitlbauer philologische Streifzüge 4, 268 ff.

5) Inschriften bei Alb. Müller S. 405 A. 1. Nach Wieseler advers. in Aesch. Prom. V. et Ar. Aves p. 37 ff. erforderten die Vögel vier Musiker.

6) Pollux 7, 87. Hesych. u. κρούπεζα, abgebildet bei Ficoroni de larvis scenicis ed. II. t. 80 (Baumeisters Denkm. II 1159 Abb. 1350).

7) Nach V. 222; zu Ran. 1263 wird bemerkt διαύλιον προσαυλεῖ (s. Scholien und Suidas u. διαύλιον).

8) Arist. Thesm. 327 f. beim Hymnus.

9) Schol. Juvenal. 2, 91 über Eupolis' Bapten.

10) Vase: Gerhard Neapels antike Bildwerke I S. 365; Statue: Baumeisters Denkmäler Nr. 1184 S. 971.

Beweglichkeit und Ausgelassenheit. Am beliebtesten war der unanständige Cancan, dessen üblicher Rhythmus trochäisch war [1]); der Chor, welcher dazu das Oberkleid ablegte, tanzte ihn auch wohl im Verein mit Schauspielern, z. B. bei Eupolis mit einem betrunkenen alten Weibe [2]). Aristophanes thut sich etwas darauf zu Gute, dass er in den „Wolken“ einen solchen Cancan wegliess (V. 540). Die Komödientradition bot ihm ja noch andere Tänze, beispielsweise den Zweischritt, zur freien Wahl [3]).

Diese Vereinigung der drei schönen Künste bestimmte die Gestaltung der Dialogpartien. Sie waren nicht bloss überhaupt in Versen geschrieben, sondern hatten in den Massen einen mannigfaltigen Wechsel, da zu den Jamben nach dem Vorbilde der iambischen Dichter [4]) trochäische Tetrameter und anapästische Verse [5]) in viel grösserem Umfange als bei den Tragikern traten. Da diese offenbar vom Flötenspieler begleitet wurden, unterlagen sie ungeachtet ihrer grossen Anzahl dem Gesetze der Responsion. [6])

---

1) Κόρδαξ Aristoxenos fr. 44 bei Etym. M. p. 712, 54. Lucian. salt. 26. Athen. 14, 630 e. 631 d, κορδακισμός Nikophon bei Harpocr. s. v. Mnesimach. com. fr. 4, 18 (Kock II 437); trochäisch: Aristot. rhetor. 3, 8 p. 1408 b 36 ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος (vgl. Quintil. 9, 4, 88). Caesius Bassus p. 307, z. B. Pac. 301 ff. Av. 1470 ff. 1553 ff.

2) Nackt Lysistr. 615; Eupolis: Arist. Nub. 555. Ein Parasit tanzt ihn beim Mahle (Alciphr. epist. 3, 46, 1), vgl. Demosth. 2, 18. Springen: αἴρεσθ' ἄνω Arist. Eccl. 1179.

3) Διποδία Arist. Plut. 1245 (nach den Scholien von Kratinos, ebenfalls erwähnt), διποδισμός Athen. 14, 630 a; ἀπόκινος Athen. 14, 629 c f; κόλλιξ Hesych. u. κόλλικος νόμον (aus einem Komiker), angeblich = κόρδαξ. Die Thesmophoriazusen führen V. 953 ff. einen Ringelreigen auf.

4) Terentian. Maur. 2243 ff. Hephaestio c. 5; vgl. auch Platon. II. 1. Ein Stück des Kratinos hiess Ἀρχίλοχοι; Aristophanes hielt diesen Dichter hoch (Cic. ad Att. 16, 11, 2) und spielte Ran. 704 auf ihn an, wie V. 661 auf Hipponax. Aristoteles stellt Jamben und Komödien moralisch gleich (polit. 7, 17 p. 1336 b 20).

5) Die anapästischen Tetrameter, ein Lieblingsmass des Aristophanes, hatte der sicilische Jambendichter Aristoxenos eingeführt (Hephaestio c. 8).

6) Av. 460—538 = 548—626 (um so mehr korrespondieren die einleitenden Chorlieder 451—59 und 539—47), fast ebenso Lysistr. (476) 483—538 = (541) 548—602. Vgl. G. Hermann elementa doctrinae metricae p. 723; W. Helbig Rhein. Mus. 15, 251 ff.; Jak. Oeri de responsionis ap. Ar. ratio-

Der Chor war es gleichfalls, um dessen willen der Ton der komischen Sprache im fünften Jahrhundert höher war als seitdem die Lyrik nur zur Ausfüllung der Lücken diente, wiewohl die älteren Dichter von der Manieriertheit der jüngeren Zeit sich ferne hielten [1]). Den Grundstock bildete natürlich die Umgangssprache der Kreise, denen die meisten Personen angehörten, mithin des gewöhnlichen Volkes [2]), welches lächerliche Deminutiva und Desiderativa, sprichwörtliche Redensarten und vollends Euphemismen für alle naturalia in Hülle und Fülle lieferte [3]). Eine reine Quelle der Volkssprache sind indes die Komödien nicht, so wenig als etwa im heutigen Griechenland das Witzblatt „Palaeanthropos". Denn die älteren Komiker behandelten dieses derbe Material mit freier Willkür und bereicherten es durch selbständige Einfälle und Neubildungen, z. B. Zusammensetzungen von riesigen Dimensionen [4]), lächerlich fingierte Ortsnamen und Patronymika von unwiderstehlicher Wirkung [5]), wozu noch die zahllosen Parodien kamen (S. 423) [6]). Das Wortspiel wurde in allen möglichen Arten gepflegt, was zur Beförderung der Moralität des Tones nicht sonderlich bei-

---

nibus atque generibus, Diss. v. Bonn, Berlin 1865; Jahrbb. f. Phil. 101, 352 ff. u. novae in responsionem Aristophaneam animadversiones, Schaffhausen 1876; Frdr. Witten qua arte Ar. diverbia composuerit, Diss. v. Halle 1878 (p. 6 ff. über Stichomythie); Zielinski Gliederung S. 347 ff.

1) Anon. V 1 = VIII 15; Manieriertheit: Der Scholiast bemerkt zu Plut. 515 Δηοῦς θερίσασθαι: „Dieser Vers schmeckt schon nach der mittleren Komödie".

2) O. Lottich de sermone vulgari Atticorum maxime ex Aristophanis fabulis cognoscendo, Halle 1881; C. Setti Museo Ital. di antichità I 113 ff.

3) Deminutiva: Aristot. rhet. 3, 2 p. 1405 b 29 ff.; Uckermann de Arist. comici vocabulorum formatione et compositione, Marburg 1879; Desiderativa auf ιᾶν s. Kock zu Arist. Eq. 61; Sprichwörter: O. L. Rohdewald de usu proverbiorum ap. Ar., Pr. v. Burgsteinfurt, Münster 1857; L. Bauck de proverbiis aliisque locutionibus ex usu vitae comm. petitis ap. Ar. com., Königsb. 1880; Anakoluthe: A. Brinkmann de anacoluthis ap. Ar., Halle 1883.

4) Oefters bei Aristophanes z. B. Vesp. 505, Eupolis BA. 701, 32 ἀμφιπτολεμοπηδησίστρατος.

5) Ortsnamen: Uckermann a. O. p. 24; Patronymika: Kock zu Kratin. fr. 10 p. 15; Beiwörter: Karl Brinckmann de epithetorum usu Aristophanea, Diss. v. Rostock, Schlawe 1875.

6) Insofern hatte Plutarch das Recht, symp. 7, 8, 3 von ἀνωμαλία zu sprechen.

trug [1]). Endlich benützten die Komiker von den Errungenschaften der gleichzeitigen Rhetorik am meisten die Antithese und den Klingklang der Reime [2]).

Wenn wir bei der Tragödie, wie der Chor deren inneren Bau beeinflusste, darzustellen versucht haben, können wir hier davon fast nichts wiederholen, da nicht einmal die Sceneneinteilung ausschliesslich von jenem abhängt. Was hätte der Dichter in der phantastischen Fastnachtswelt der Komödie um Einheit des Ortes und der Zeit sich kümmern sollen, da er doch nichts weniger als Illusion anstrebte? Anfangs spielte man einfach auf dem Rasen, wie später noch die sogenannten Phlyaken thaten [3]). Dann schlugen die Komiker neben dem Dionysostempel ein hölzernes Gerüste auf, dergleichen unteritalische Vasenbilder uns vorführen [4]), wobei den Hintergrund der athenischen Bühne gewöhnlich ein von einem Hof umgebenes kleines Bürgerhaus, dessen Dach die Schauspieler nötigenfalls bestiegen, einnahm [5]). Bevor die Schauspieler das Gerüst betraten, konnten sie à part zum Publikum oder unter sich sprechen, wie wenn sie die oben stehenden nicht hörten [6]). Die Handlung war auf der Strasse gedacht [7]); konnte dies aber ganz

---

1) Karl Holzinger de verborum lusu ap. Ar., Pr. des Theresianums, Wien 1876 u. περὶ τῶν παρ' Ἀριστοφάνει ἀπὸ τῆς λέξεως παιδιῶν, Pr. des Theres., Wien 1877; Friedr. Frommann de ambiguorum in Aristophanis comoediis usu, Pr. v. Danzig, Jena 1876.

2) Z. B. Nub. 711 ff. Vgl. Plutarch. compar. Arist. et Menandri.

3) Donatus p. 8, 21 f.; φλύακες: Vasenbilder, z. B. Archäol. Ztg. 1885 T. 5, 2.

4) Daher ἀνάβαινε Eq. 149, vielleicht auch καταβαίνεις Eccl. 1152; Abbildungen: Wieseler Theatergebäude T. 9, 15, Annali d. I. 1853 t. CD. 1870 t. J., Heydemann Vase Caputi, Halle 1884 T. 1 u. Archäol. Ztg. 1885 T. 5, 1; es heisst θυμέλη bei Schol. Arist. Eq. 149 u. Schol. Aristid. p. 444 D.

5) Alb. Müller S. 115 f. (ein Stück des Antiphanes setzte eine Werkstätte voraus, Pollux 4, 124; Vitruv. 5, 8, 1 bezieht sich auf die neue Komödie). Das Dach wird am Ende der Wolken und in den Wespen benützt, s. auch Ach. 262; Hof: Vesp. 131 f. Kosten machte die Scenerie immerhin (Lysias 21, 4 σὺν τῇ τῆς σκηνῆς ἀναθέσει).

6) Jenes Plut. 635 ff.; dieses Acharn. 729 ff.

7) Ueber diese und ähnliche Fragen Alb. Müller die scenische Einrichtung in des Ar.' Ach., Lüneburg 1856; M. Haupt de scaena Acharn.

und gar nicht stattfinden, liess der Komiker rasch entschlossen das Zimmer herausrollen. So nimmt in den „Wolken“ das Häuschen des Philosophen den Mittelgrund ein, wogegen Strepsiades' Haus zur Seite lag. Beim Beginne des Stückes ist dessen Schlafzimmer herausgerollt[1]; nach der ersten Scene verschwindet aber der Sohn plötzlich samt den Betten, hierauf öffnet sich das Philosophenhaus und zeigt zunächst die Schulstube, dann sind aber die Schüler mit einem Male weg und dafür erscheint der Philosoph hoch oben in der Luft[2]. Damit ein Wechsel der Scenerie so wenig als möglich notwendig war, gingen die Schauspieler, so oft das Publikum einen andern Ort sich denken sollte, ab und auf der andern Seite wieder herein[3]. Dennoch konnte irgendwelche Unterstützung der Phantasie in eigenartigen Stücken nicht umgangen werden, z. B. wenn die Spieler, wie in den „Fröschen“ des Aristophanes und in den 'Οδυσσῆς des Kratinos (Fr. 139) eine Zeit lang in einem Schiffe sich befinden. Der Anfang der „Acharner“ spielte auf der Pnyx, hierauf erfolgte ein Scenenwechsel, nach welchem die Bühne drei Häuser, das des Dikaiopolis mit einem festen Dache (V. 262) in der Mitte, auf der einen Seite die Wohnung des Euripides, welcher aus dem oberen Stockwerk herausgerollt wurde, auf der anderen die grotesk ausgeschmückte Behausung des Lamachos (V. 1072) zeigte. Sozusagen in zwei Stockwerke war die Handlung der „Lysistrata“ und des „Friedens“ verteilt, wofür uns die mittelalterliche Mysterienbühne eine passende Analogie an die Hand gibt, Der Schauplatz von Lysippos' Bakchen war vielleicht ähnlich eingerichtet, da ein Teil in einer Cisterne spielte[4]. Der Chor störte bei solchen kühnen Ortswechseln durchaus nicht, im Gegenteil machten sich die Dichter selbst über sein unglaubliches Dabeistehen lustig[5]. Wie hätte unter

---

Ar., ind. lect. hibern. Berl. 1872 = opuscula II 458 ff.; Joh. Niejahr quaestiones Aristoph. scaenicae, Diss. v. Greifswald 1877; Joh. Muhl symbolae ad rem scen. Acharn. Aviumque Ar. fabb. accuratius cognoscendam, Diss. v. München, Augsburg 1879; Alb. Müller Bühnenaltert. S. 111 ff.

1) Daher sagt er V. 19 zu den Sklaven ἔκφερε τὸ γραμματεῖον.

2) V. 183 f. vgl. 195. 198 f.; 201 ff.

3) Ἔκσπευδε Thesm. 277, vgl. 279, Eq. 756 (749) ff. u. ö.

4) Fragment bei Athen. 3, 124 d.

5) Arist. Acharn. 443.

solchen Umständen das bei Seite Reden und heimliche Sprechen, das alle in dem ungeheueren Theater, nur nicht die ein paar Schritte entfernten Schauspieler hörten [1]), verpönt sein sollen?

Die Einheit der Zeit durfte keine grössere Rücksicht erwarten. Wollten wir die Zeitdauer der aristophanischen Lustspiele berechnen, würde der lange Tag der aristotelischen Tragödie bei weitem nicht ausreichen, z. B. geht in den „Acharnern" ein Bote nach Sparta und von da zurück, Dikaiopolis feiert die ländlichen Dionysien, auf die Kunde vom Vertrage kommen Händler aus Megara und Böotien und mit V. 1000 hebt plötzlich das lange später stattfindende Choenfest an, dann zieht Lamachos ins Feld und kehrt verwundet zurück. Eine solche Rücksichtslosigkeit zeigt zwar kein zweites der erhaltenen Lustspiele, aber auch die „Wolken" und „Lysistrata" (V. 881) setzen jedenfalls mehrere Tage voraus. Noch in dem letzten Stücke des „Plutos" liegt zwischen V. 626 und 627 eine ganze Nacht (V. 743), während deren der Chor singt, als ob es Tag wäre; der Chor geniert ja auch im Punkte der Zeit den komischen Dichter nicht im geringsten.

Die alte Komödie ist also, auch wenn wir, von dem modernen Standpunkte absehend, den Menanders innehalten, nicht als eigentliches Lustspiel zu definieren; sie war vielmehr eine dionysische Fastnachtsposse, welche durch mehrere geniale Dichter aus dem plebejischen Unflat herausgehoben wurde.

---

1) Das erstere z. B. Ach. 809f. Av. 61f. Eq. 1193f., das letztere Ran. 40ff. u. ö.

XIV. Kapitel.

Die Dichter der alten Komödie.

Magnes und Chionides; Kratinos mit seinen Genossen; Krates und Pherekrates; Phrynichos und Eupolis; Aristophanes: Biographien, Leben, Charakter, Werke, Bedeutung und Wertschätzung, Scholien, Handschriften und Ausgaben; Theopompos, Strattis und Platon mit ihren Zeitgenossen.

Unter der ersten Generation der staatlich anerkannten Komiker Athens genoss Magnes, so lange er in seiner Vollkraft war, die grösste Beliebtheit, was die hohe Zahl seiner Siege bestätigt, doch überlebte er seinen Ruhm [1]. Aristophanes rühmt seine schnurrigen Einfälle, indem er auf Chöre von wilden Tieren, Psalterspielern, Vögeln, Lydern, Feigenwespen und Fröschen anspielt [2]. Von seinen Gegnern kennen wir den einzigen Chionides, der den ersten urkundlich aufgezeichneten Sieg davongetragen zu haben scheint [3]. Keiner von beiden trug für die Fortpflanzung seiner Werke Sorge; denn die neun Magnes zugeschriebenen Komödien [4] führten gleich

---

1) Aristoph. Eq. 521. 524 f.; elf Siege Anon. III 6, zwei Suidas, vgl. die S. 392 erwähnte Inschrift; aus Ikarios (sic) oder Athen Suidas (das letztere auch Anon. III 6); jung, als Epicharmos alt war (Suidas).

2) Eq. 522 f., vgl. Scholien (von Suidas und Hesychios u. ψηνίζων benützt).

3) Suidas: ὃν καὶ λέγουσι πρωταγωνιστὴν (!) γενέσθαι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας, nach ihm (λέγουσι) acht Jahre vor den Perserkriegen, doch nach Aristot. poet. 3 viel jünger als Epicharmos; vgl. Meineke I 27 f.; Bergk Rhein. Mus. 34, 317 f. Die Schreibung Χιωνίδης ist besser als Χιονίδης (Meineke I 29).

4) Anon. III 6. Suidas; Athen. 9, 367 f. 14, 646 e. Der von Phot. u. Λυδιάζων (= Suid. u. Λυδοί) und Hesych. u. Λυδίζων benützte Aristophaneserklärer gab wenigstens zu, dass die ursprüngliche Fassung nicht erhalten sei. Fragmente: Meineke II S. 9 ff. Kock I S. 7 ff.

den drei nach Chionides benannten [1]) diese alten Namen ohne Berechtigung.

An der Spitze der literarischen Komödie steht mithin ihr jüngerer Zeitgenosse, welcher alle weit überragte und in Schatten stellte, der Athener Kratinos [2]). Die Laufbahn des Dichters begann wahrscheinlich 453 (Ol. 81, 3) [3]), kurz nachdem Perikles seinen Rivalen Kimon hatte zurückrufen müssen, und sein erster Sieg fiel wieder in ein Jahr (439 = Ol. 85, 1), wo Perikles' gesamte Stellung infolge des Abfalles von Samos ins Schwanken geraten [4]), was das Volk vielleicht gerade dazu bestimmte, dass es dem grimmigen Feinde des grossen Staatsmannes [5]), ehe das Kriegsglück seine Politik gerechtfertigt hatte, Beifall zujubelte. In den folgenden Jahren errang Kratinos sieben glänzende Siege [6]), doch als Aristophanes' Stern aufging, schien sein Ruhm für immer verblichen; durch den Sieg der Acharner (426) und Ritter (424) übermütig gemacht, sprach der junge Gegner schon mitleidig von den Sudelarbeiten des alten Säufers. Der Dichter war nämlich der Gabe seines Gönners Dionysos mehr als billig ergeben [7]), wofür ihm ein weniger grober Komiker den Titel eines Kommandanten des Weinbataillons verliehen hatte [8]). Da raffte sich Kratinos auf und schrieb die „Flasche“, worin er, die komische Muse, seine Ehefrau, auf die Trunksucht (Μέθη) eifersüchtig sein lassend, die Gemeinsamkeit von Wein und Poesie mit einem „Ilissos“

---

1) Athen. 14, 638 d. 4, 137 e; Fragmente: Meineke II S. 5 ff.; Kock I S. 4 ff.

2) Karl W. Lucas Cratinus et Eupolis, Diss. v. Bonn 1826; Fritzsche quaestt. Aristoph. p. 258 ff.; Bergk reliq. com. Att. liber I.; Meineke I p. 43 ff. Der Vater hiess Kallimedes (Suidas).

3) Eusebios setzt ihn zu diesem Jahr; hieher gehört offenbar das gegen Perikles gerichtete Fragment bei Plutarch. Athen. praest. a. Anf.

4) Anon. III, 7?

5) Plutarch. Pericl. 3. 13.

6) Suidas zählt im ganzen neun; die drei CIA. II 977 d 6 scheinen dionysische zu sein. Πολλῷ ῥεύσας ποτ' ἐπαίνῳ Aristoph. Eq. 526 f.

7) S. auch Arist. Eq. 534, 400. Hingegen ist der ausschweifende (Suidas) und feige (Paroem. u. 'Επειοῦ δειλότερος) Kratinos ein anderer (Aristoph. Acharn. 848 ff. 1172).

8) Die Sprichwörtersammlungen (u. 'Επειοῦ δειλότερος) sagen ernsthaft ταξιαρχῆσαι τῆς Οἰνηΐδος φυλῆς, s. Zielinski Rhein. Mus. 39, 301 A. 1.

von Versen nachwies [1]). Diese geistreiche Selbstironie brachte, als er in der Parabase über den unselbständigen Aristophanes loszog, die Lacher auf seine Seite und gewann ihm an den grossen Dionysien von 423 (Ol. 89, 1) den ersten Preis [2]). Der Besiegte schwieg zunächst wohlweislich, erst 421 machte er im „Frieden“ beiläufig (V. 700) den Scherz, den Kratinos habe beim Einfall der Spartaner der Aerger umgebracht, weil die Feinde seinen Weinkeller zerstörten. Soll der Witz erträglich sein, war Kratinos damals nicht wirklich gestorben [3]). Diesen falschen Schluss zog auch nur ein anerkannt unglaubwürdiger Schriftsteller, nach welchem die „Flasche“ im siebenundneunzigsten Lebensjahr verfasst war [4]). Nach besseren Zeugnissen fuhr der Dichter, obgleich damals schon alt (Fr. 181, 4), Komödien zu schreiben fort und soll die Herrschaft der Dreissig überlebt haben [5]). Dessen ungeachtet brachte er nicht mehr als 23 Lustspiele zu Stande [6]).

Kratinos scheint unter den Komikern eine ähnliche Natur wie Aeschylus unter den Tragikern gewesen zu sein [7]). In ihm lebte eine wirkliche dionysische Begeisterung [8]). Wie ein

---

1) Schol. Aristoph. Eq. 401 (399); benützt in dem Epigramm bei Athen. 2, 39 c = Anthol. 13, 29.

2) Schol. Arist. Eq. 535 (528); Argum. Nub. V.

3) Vgl. Acharn. 15 τῆτες δ'ἀπέθανον καὶ διεστράφην. Zu dem Scherze gab Kratinos selbst durch fr. 187, 3 f. Anlass; die Muse droht nämlich: συντρίψω αὐτοῦ τοὺς χόας.

4) Ps. Lucian. μακροβ. 25 (die Zahl 97 kommt davon her, dass als Blütezeit der Xerxeszug angesetzt ist). Vgl. Cobet observatt. critt. in Platonis comici reliquias p. 87 ff.; Madvig kleine philol. Schriften S. 426 A. 1; Zielinski Rhein. Mus. 39, 301 ff.; Couat Annales de la fac. des lettres de Bordeaux 1884 p. 73 ff.; Naber Verslagen en Mededeelingen der k. Akademie van Wetenschapen, letterkunde II. reeks XII. deel (1883) p. 264 ff.

5) Die „Nemesis“ wurde nach den „Vögeln“ des Aristophanes aufgeführt (Schol. Arist. Av. 521; fr. 111 bei Plut. Per. 3 beweist dagegen nichts, weil Perikles' Geist aufgetreten sein kann); die „Odysses“ sollen nach der Herrschaft der Dreissig gedichtet sein (Platonios I 17, vgl. 10. Anon. VIII 25); in einem Stücke spielte er auf den jüngeren Kallias an (Schol. Lucian. Jupp. trag. 48).

6) 21 Suidas und Anon. III 7; s. S. 443.

7) Anon. III 7.

8) Daher sagt Aristophanes Ran. 357 Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης βακχεῖα.

reissender Bergstrom ergoss sich sein Spott über alles [1]) und zerschmetterte den Gegner förmlich, weil dem Dichter die versöhnende Grazie des Eupolis und Aristophanes fehlte [2]). Wenn die polemische Komödie damals noch nicht ausgebildet war, dann müsste ein solcher Charakter sie begründet haben [3]). Eine komische Idee rasch hinzuwerfen, gelang seinem Genie ausgezeichnet, wogegen es erlahmte, wenn die Entwicklung und Einzelausführung an die Reihe kam [4]). Für diese Mängel entschädigten hinwiederum sein hoher poetischer Schwung, die Fülle und Kraft seiner Bilder und kühne Wortschöpfung [5]). Leider wissen wir nicht, inwiefern sich Kratinos um die Technik der alten Komödie verdient gemacht hat; denn die Angabe, dass er die Dreiheit der Personen eingeführt habe, widerstreitet der bestimmten Angabe des Aristoteles (S. 429, 2). Die Gelehrten kannten nur eben keine älteren zweifelfreien Stücke als jene 23 des Kratinos oder, richtiger gesagt, 21 [6]), da bereits die Alexandriner die χειμαζόμενοι und „die Satyrn" nicht mehr besassen [7]); bei den Titeln springt sofort das Vorwiegen des Chores in die Augen: Wir finden nicht bloss Lakonier [8]) und Seriphier (eine Verspottung der Perseussage), thrakische und delische Frauen, Hirten, durchgegangene Sklavinen, Weichlinge, die Abbrändler am Ida [9]), die Seekranken und πανόπται [10]), sondern auch die athenische Kitharödenfamilie der Euneïden

1) Aristoph. Eq. 527 f.; fr. 186 gibt er eine interessante Selbstschilderung.

2) Platon. II 1. Vita Arist. 1.

3) Anon. V 3 = VIII 16; vgl. Persius 1, 124 audax. Christodor. ἐκφρ. 357 ff.

4) Platon. II 1 (statt ἐπιβολαῖς dürfte εἰσβολαῖς zu lesen sein); Anon. V 4 = VIII 16.

5) Ποιητικώτατος Anon. III 7; πολλῆς τῆς τροπῆς τυγχάνει Platon. II 1; vgl. Bergk reliq. com. Att. p. 252 ff.

6) Fragmente bei Meineke II S. 15 ff. u. Kock I S. 11 ff.

7) Argum. Aristoph. Acharn. Eq. (sonst wenigstens nie citiert); wahrscheinlich gab sie Kratinos aus Erbitterung über seine Niederlage nicht heraus.

8) Allerdings könnte der Gewährsmann von Clem. Alex. strom. 6, 738 P, 263 S die gleichnamige Posse Platons falsch citiert haben.

9) Auch diese Komödie steht nicht ganz fest (Kock I S. 32).

10) Schol. Arist. Nub. 96 gibt kein Recht zu dem Schlusse, dass das Stück hauptsächlich gegen den Philosophen Hippon gerichtet war.

und aus der übermenschlichen Region Satyrn und Horen [1]). Besonders fällt aber dies auf, dass Individuen der Mythologie oder der Literaturgeschichte in der Mehrzahl entweder zu einem Chor vervielfältigt oder als Doppelgänger auftraten; letztere Annahme scheint hinsichtlich der Odysseus (einer von persönlichen Angriffen freien Travestie der Odyssee) notwendig, weil dieses Stück eines eigentlichen Chors entbehrte [2]). In das Gebiet der Allegorie versetzen die „Gesetze" und wohl auch die Διδασκαλίαι [3]). Unter den übrigen Werken ragt die erwähnte „Flasche" (Πυτίνη) hervor. Zwei andere, die Thermopylenmesse (Πυλαία) und Trophonios, knüpften an religiöse Bräuche an, während der Mythologie „Nemesis" (Helenas Mutter) entnommen war [4]), ohne von politischen Spitzen frei zu sein.

Kratinos' Popularität erhellt, von seinen äusseren Erfolgen abgesehen, aus der Nachricht, dass man Lieder seiner Komödien zum Weine sang [5]). Ob Alexander der Grosse wirklich ein Stück des Dichters unter seinem Kopfkissen zu haben pflegte, darüber wollen wir mit Ptolemaios Hephaistion nicht rechten. Die Kommentare des Aristophaneers Kallistratos, Asklepiades von Myrlea und Didymos zeugen für seine fortdauernde Beliebtheit [6]). Die atticistische Richtung sicherte Kratinos unter den Klassikern der Rhetorenschulen einen Platz [7]), weshalb der vielseitige Galenos zwei Bücher über seine πολιτικὰ ὀνόματα schrieb. Nicht bloss der bekannte Kirchenvater Dionysios Areopagita scheint den Dichter noch gelesen zu haben [8]), sondern man

1) Ueber den Inhalt gegen Meineke Welcker griechische Tragödien S. 1026 ff.

2) Platon. I 17. 10; über diese Titel überhaupt s. Bergk a. O. p. 130 ff.

3) Meineke 1 p. 58 bezweifelt diesen Titel.

4) Der „Busiris", welchen nur Pollux 10, 81 citiert, gehört vielleicht dem jüngeren Kratinos (Meineke I 57. 413); Meineke I 56 f. nimmt vom „Dionysalexandros" dasselbe an.

5) Aristoph. Equit. 529 f.

6) Kallistratos: Athen. 11, 495a; Asklepiades: Athen. 11, 501e; Didymos: Hesych. u. Κόρσακις. Athen. 11, 501e; diese seine Scholien (von Bergk reliq. com. Att. p. 66 bezweifelt) citiert er zu Arist. Vesp. 151 (M. Schmidt Did. Chalc. frg. p. 290).

7) Quintilian. 10, 1, 66.

8) Epist. 8 (II 318, fr. 180 Kock).

wird nicht leugnen können, dass er noch lange zu dem Schriftstellercyklus der Gelehrtenschulen gehörte [1]).

Schon damals gab es zwischen den Komikern allerlei Scharmützel: Der sonst selten genannte Ekphantides bekam von Kratinos den Spottnamen „der Räucherige" angehängt und musste sich nachsagen lassen, Choirilos helfe ihm zu seinen Stücken [2]); aber einen glänzenden Sieg hat er doch einmal errungen, wo dann sein Chorege vor Freude ein Votivbild weihte [3]). An der Seite Kratins kämpfte gegen Perikles [4]) Telekleides, welcher dann auch noch an der Hetze gegen Sokrates Teil nahm (Fr. 39. 40) und für Nikias gegen Kleon eintrat. Die fünf später noch bekannten Stücke — ein sechstes war zweifelhaft [5]) — benannte er nach dem Chor: Politisch waren die „Prytanen", in den „Amphiktyonen" schilderte eine Gottheit (wahrscheinlich Theoria) die goldene Zeit und den Stücken wie Odysses u. dgl. entsprachen die „Hesiode", den „Weichlingen" der Charakterchor der „Starren" (Στερροί).

In den letzten Jahren der perikleischen Zeit, als dem Regenten Athens in Kleon bereits ein gefährlicher Gegner erwachsen war, trat Hermippos gegen ihn auf [6]); wiewohl er auch Jamben und Tetrameter dichtete [7]), verfasste er dennoch mehr Komödien als irgend einer dieser älteren Generation,

---

1) Isaak Tzetzes proleg. in Lycophr. p. 256 (vgl. Io. Tzetz. Anecd. Oxon. III 336, 25 f.; Lagarde, Symmikta p. 175, 54) rechnet ihn mit Platon, Eupolis und Pherekrates zu den πραττόμενοι, womit Anon. IX 8 Κρατῖνος ὁ καὶ πραττόμενος stimmt; Eustathios war gleichfalls noch nicht auf Aristophanes allein beschränkt (opusc. p. 89, 53 ff. ed. Tafel). In der alphabetischen Syntax Bekk. Anecd. I 119 ff. wird nur Kratinos (p. 129, 14. 144, 27), nie Aristophanes citiert.

2) Schol. Aristoph. Vesp. 151 (Hesych. u. Καπνίας); Hesych. u. Ἐκκεχοιριλωμένη, vgl. u. Χοιρίλον Ἐκφαντίδος.

3) Aristot. polit. 8, 6 p. 1341a 35 f.; nur Athen. 3, 96 bc citiert ein Stück Σάτυροι, aber hinter Pherekrates und Antiphanes.

4) Fr. 17. Plutarch. Per. 3. 16. Athen. 10, 436 f.

5) Ἀψευδεῖς Phrynich. ecl. Att. p. 291. Schol. Aristoph. Vesp. 506; sechs Anon. VII; Fragmente: Meineke II 361 ff. Kock I 209 ff. Die Siegerliste I 4 nennt fünf dionysische Siege und führt ihn vor Kratinos auf.

6) Fr. 46, vgl. fr. 61; Fragmente: Meineke II 380 ff. Kock I 224 ff.; einäugig (Suidas); Sohn des Lysis Suid. u. Μυρτίλος.

7) Fragmente bei Meineke I 96 ff. Kock I 245 ff. Bergk II p. 505 f.

nämlich vierzig, welche ihm vier Dionysienpreise einbrachten [1]). Von den neun bekannten Titeln fallen nur fünf, die Brodbäckerinen (gegen die Mutter des Hyperbolos gerichtet), die Lastträger, Gaugenossen und Soldaten, wohl auch die Götter dem Chor zu; Hermippos ist der erste, bei welchem rein mythologische Possen nachgewiesen werden können, da er Athenes Geburt, Europe, die Mören und die Kerkopen verfasste. Sein Bruder Myrtilos bearbeitete anscheinend dasselbe Gebiet, wenn anders die Titel Τιτανόπανες und die „Liebesgötter" richtig sind [2]).

Dieses Brüderpaar bildet den Uebergang zu Krates [3]), welcher Kratinos gewissermassen ergänzte und infolge dessen mit ihm so vortrefflich stand, dass er gelegentlich die Einstudierung seiner Dramen besorgte [4]). Die Chronik des Eusebios setzt ihn, wahrscheinlich weil er Kimons Tod erwähnte, Ol. 82, 4 (449) an; zur Zeit der „Ritter" war er schon tot [5]). Vor den persönlichen Angriffen des Kratinos zurückschreckend, wählte er für seine sieben oder acht Komödien [6]) allgemeine Stoffe [7]), mit anderen Worten: Er geisselte statt Einzelner allgemein menschliche Thorheiten. Aristophanes rühmt Witz und Humor an ihm, jedenfalls brachte Krates das Publikum zu herzlichem Lachen [8]), freilich mit so drastischen Mitteln, wie dadurch, dass er den Athenern zuerst Betrunkene vorführte [9]). Nach Ausscheidung der zweifelhaften Titel gelangen wir gerade auf jene

---

1) Suidas; Siegerliste I 8.

2) Suidas s. v. Kock I S. 253 f.; er siegte an den Dionysien einmal (Liste I 10).

3) Bergk p. 276, Meineke I 58 f.; Zeitgenosse des Aeschylus (?) nach Demetrios περὶ ποιημάτων bei Gomperz Rhein. Mus. 32, 477.

4) Schol. Arist. Eq. 541 (534) πρῶτος ὑπεκρίνετο d. h. εἰςήγαγε (τὰ) Κρατίνου, missverstanden von Anon. III 8 τοῦτον ὑποκριτὴν φασι γεγονέναι τὸ πρῶτον, wie Philonides und Kallistratos ὑποκριταί des Aristophanes heissen (Vita Arist. 15. Schol. Arist. Nub. 531).

5) Arist. Eq. 537 ff., vgl. auch fr. 313 K. Anon. III 8.

6) Suidas, welcher irrtümlich zwei Krates unterscheidet, gibt im 1. Artikel die Zahl 7 (ebenso An. III 8) und 6 Titel, im 2. drei andere Titel an; 8 Stücke nach Anon. VII.

7) Aristot. poet. 5 p. 1449 b 7.

8) Anon. III 8; indes erlangte er an den Dionysien keinen Preis.

9) Athen. 10, 429 a. Anon. III 8.

sieben oder acht Stücke [1]): Die Nachbarn, die Samier, die Heroen, dann zwei Personifikationen, die Spiele und die Keckheiten, ferner nach Magnes' Muster redende Thiere (in der goldenen Zeit spielend). „Lamia“ endlich dürfte der mythologischen Gattung angehören. Auch Krates hatte einen Genossen und Bruder Namens Epilykos, von dem nur ein „Koraliskos“ genannt wird [2]).

An die Richtung des Krates schloss sich der etwas jüngere Pherekrates an [3]), welcher zu ihm vielleicht dieselben Beziehungen wie jener zu Kratinos unterhielt [4]). 437 (Ol. 85, 3) gewann er den ersten Sieg [5]). Während Pherekrates auf persönliche Polemik fast ganz verzichtete [6]), that er sich durch Erfindung ganz neuer Lustspielstoffe und elegante Sprache unter seinen Kollegen hervor [7]). Seine siebzehn oder achtzehn Komödien [8]) sind zum grössten Teile dem Titel nach bekannt: Die Ueberläufer [9]) und die alten Weiber bildeten offenbar den Chor; „die Wilden“ (d. h. die Menschenfeinde) [10]) und die in der Unterwelt spielenden „Heller“ (Κραπάταλοι) versetzten in

---

1) Fragmente: Meineke II 233 ff. Kock I 130 ff. In einem Bücherverzeichnis aus dem Piräus steht der verstümmelte Titel . . πνιάστρια CIA. II 992. Fünf andere Stücke (Dionysos, Vögel, Pedetai, der Habsüchtige, der Schatz) sind verdächtig, weil Fragmente fehlen (s. auch Meineke I p. 64); es dürfte bei der Nennung des Verfassers ein Irrtum obwalten, wie bei den faktisch von Pherekrates verfassten „Metöken“ Etym. M. p. 698, 9). Meineke I 65, 2 vermutet bei Athen. 9, 369 c ἐν ἥρωσιν statt ἐν ῥήτορσιν.

2) Suidas bezeichnet ihn als Epiker, s. S. 11.

3) Bergk II cap. 2, Meineke I 66 f. Suidas berichtet irrtümlich, dass er Alexander den Grossen begleitet.

4) Anon. III 9 entstellt es wieder zu ὁ δὲ ὑποκριτὴς ἐζήλωσε Κράτητα.

5) Dobree liest bei Anon. III 9 νικᾷ ἐπὶ Θεοδώρου (statt θεάτρου); dazu stimmt die Siegerliste, welche Pherekrates I 7 mit zwei Preisen unmittelbar hinter dem Ol. 85, 1 oder 2 siegreichen Kratinos aufführt.

6) Anon. III 9, Ausnahmen bei Meineke I 66 f.

7) Anon. III 9, Ἀττικώτατος Athen. 6, 268 e. Phrynichos bei Steph. Byz. u. Ἀθῆναι = Suid. u. Ἀθηναίας. Eigentümlichkeiten der Sprache: Meineke I p. 67.

8) 17 Suidas, 18 Anon. VII; Fragmente: Meineke II 252 ff. Kock I 145 ff.

9) Nach Meineke I 81 wegen fr. 19 (vgl. Thucyd. 5, 47, 8) nach Ol. 90,3 verfasst.

10) An den Lenäen von Ol. 89, 4 aufgeführt (Athen. 5, 218 d), vgl. Plat. Protag. 327 d οἱ ἐν τῷ χορῷ μισάνθρωποι.

eine phantastische Welt; ein anderes Lustspiel personificierte die Nippsachen (Λῆροι); ganz neuartig sind dagegen „der Ofen oder die Nachtfeier“ und „die Tyrannen“, während „der Vergessliche oder Thalatta“, Petale [1]) und Korianno die Demimonde zum ersten Male bühnenfähig machten. In der zuletzt genannten Komödie fand man schon die Lieblingsstoffe des vierten Jahrhunderts, die Gourmandie (Fr. 67, 68), den verliebten Alten samt dem verliebten Sohn (71—74) und die trunksüchtige Alte (69, 70, 76), vorgebildet; „der Sklavenlehrer“ schilderte die Freuden des Sklavenlebens. Zur mythologischen Travestie gehörten die Ameisenmenschen und der an den ersten Teil der „Frösche“ erinnernde falsche Herakles. Andere Stücke wurden angezweifelt [2]). Pherekrates muss zu den bedeutendsten Vertretern der alten Komödie gehört haben, da man ihn nächst den drei Häuptern derselben zu nennen pflegte. Andere dagegen sind fast gänzlich verschollen, wie Xenophilos, welcher die offizielle Siegerliste eröffnet, und Kratins Zeitgenosse Aristomenes, der ebendort mit zwei Siegen vor dem letzteren steht und gleich diesem den „Rittern“ unterlag [3]).

Die zweite Generation der älteren Komiker [4]) leiten Phrynichos und Eupolis ein. Ersterer, des Eunomides Sohn [5]) und von dem Tragiker verschieden, führte 429 (Ol. 87, 3) die erste Komödie auf und setzte seine Thätigkeit, welcher zehn Stücke entsprangen, bis über das Todesjahr des Sophokles, welchem er 405 in den „Musen“ ein schönes Ehrendenkmal setzte, hinaus

---

1) Dass so eine Hetäre hiess, dürfte aus zwei Briefen des Alkiphron (I 35. 36) hervorgehen.

2) „Chiron“ nach anderen von dem Rhythmiker Nikomachos (Athen. 8, 364 a, gleichzeitig mit Ismenias Plin. nat. h. 37, 7), wie auch „die Metallarbeiter“ nach Eratosthenes bei Harpocr. u. μεταλλεῖς, vgl. Phot. u. εὐθὺ Λυκείου, „die Guten“, auch Strattis zugeschrieben (Athen. 6, 248 c), „Perser“ Athen. 3, 78 d. 11, 502 a. 15, 684 f. Schol. Arist. Ran. 364 (365). Die „Metöken“ sind wahrscheinlich die Platons (Meineke I p. 70).

3) Wahrscheinlich verschieden von dem Aristomenes, der gegen den Plutos „Admetos“ aufführte und von Suidas zu den ἐπιδεύτεροι der alten Komödie gerechnet wird; beider Fragmente Meineke II 730 ff. Kock I 690 ff. (Βοηθοί, Γόητες, Διόνυσος ἀσκητής) Polemische Stellen fehlen ganz.

4) Suidas u. Φρύνιχος.

5) Didymos bei Schol. Aristoph. Ran. 13; Phradmon (Anon. III 10) hiess der Vater des Tragikers.

fort [1]). Die gleichzeitigen Komiker feindeten ihn sowohl persönlich, weil sein Bürgerrecht erschlichen sei, wie als Dichter heftig an; die Stoffe seien unbedeutend, die Verse schlecht, die Witze plump und so manches aus anderen Dichtern gestohlen [2]). Die Titel seiner Stücke [3]) weisen sechs Chöre auf: die Nachtschwärmer, Mysten, Jäterinen, Satyrn und dazu zwei literarische, die Musen und „die tragischen Schauspieler oder die Freigelassenen". Die mythologische Komödie war durch „Kronos" und eine von Aristophanes verhöhnte Travestie der Andromedasage vertreten [4]). Drei Lustspiele trugen Einzelnamen: Der Einsiedel (Μονότροπος, 415 aufgeführt), der schlimme Geist Ephialtes und Konnos (der bekannte Musiklehrer) [5]). Didymos schrieb zu Phrynichos' Komödien einen Kommentar [6]).

Mit ihm war Ameipsias eng verbrüdert, indem er dessen Lustspiele „die Nachtschwärmer und „Konnos" mit solchem Geschick in Scene setzte, dass die Athener ihm, der offiziell als Didaskalos genannt wurde, zweimal vor Aristophanes den Vorzug gaben [7]). Ameipsias gehörte natürlich ebenfalls zu den Gegnern des Letzteren [8]). Die fünf des weiteren überlieferten Titel beleuchten seine poetische Richtung nicht, doch sei erwähnt, dass er die erste „Sappho" schrieb [9]). Zur selben Aristophanes verfeindeten Clique gehörten der vergessene Lykis oder Lykos [10]), Aristonymos, Verfasser von zwei mytholo-

---

1) Ol. 87, 3 Anon. III 11, Ol. 86 nach Suidas; zwei Siege Liste I 9; zehn Stücke: Anon. VII. Suidas; nicht alles war erhalten (Didymos a. O.).

2) Schol. Aristoph. Ran. 13. Arist. Ran. 12, Hermippos fr. 64.

3) Fragmente: Meineke II 252 ff. Kock I. 369 ff.

4) Aristoph. Nub. 556; nach Kock I 372 war Κρόνος vielleicht mit Κόννος identisch.

5) Er war gegen die σοφισταί (Musiker und Philosophen) gerichtet (Meineke I p. 203).

6) Athen. 9, 371 f.

7) Argum. Nub. Av., vgl. Bergk p. 155. 369, 70; der „Konnos" wird daher mehrere Male unter seinem Namen citiert.

8) Vita Aristoph. 2; daher Arist. Ran. 12 verspottet.

9) Ausserdem „Die Kottabosspieler", die „Ehebrecher", Σφενδόνη, nicht ganz sicher Κατεσθίων; Fragmente: Meineke II 701 ff., Kock I 670 ff.

10) Aristoph. Ran. 14 mit Scholien.

gischen Possen, „Theseus“ und der frierende Helios [1]), und Sannyrion [2]).

Als Aristophanes die ersten praktischen Versuche auf der Bühne machte, fand er einen Förderer an dem trotz seiner Jugend schon berühmten Sohn des Atheners Sosipolis [3]). Eupolis betrat bereits mit siebzehn Jahren 429 (Ol. 87, 3) die komische Bühne [4]); ungeachtet der Gunst des Publikums, das ihm siebenmal den Sieg zusprach [5]), verfasste er nur vierzehn Stücke [6]); es mag dies damit zusammenhängen, dass ihm kein langes Leben beschieden war. Er fiel nämlich während der letzten Phase des peloponnesischen Krieges in den Kämpfen am Hellespont [7]), der einzige athenische Dichter, welcher für das Vaterland starb; darum machte das Ereignis solchen Eindruck, dass die Athener von nun an alle Dichter wie die Choreuten vom Kriegsdienste befreiten [8]).

Eupolis verfolgte den von Kratinos gewiesenen Weg [9]). Wegen der schneidenden Satire waren die „Gemeinden“ berühmt, worin er die gefeierten Leiter des alten Athen, Solon, Miltiades, Aristides und Perikles, aus der Unterwelt citierte,

---

1) Vita Aristoph. 2. Schol. Plat. p. 331 B; Fragmente: Meineke II 698 ff. Kock I 668 ff.

2) Schol. Plat. a. O. Fragmente: Meineke II 873 ff. Kock I 793 ff. (Γέλως, Δανάη, Ἰώ, wozu Suidas aus Athenaios (?) ψυχασταί fügt).

3) Suidas.

4) Anon. III 11; über sein Alter Suidas.

5) Suidas; die offizielle Liste gibt drei dionysische Siege an (I 11).

6) Anon. III 11, nach Suidas siebzehn. Die Fragmente (Meineke II 426 ff. Kock I 258 ff.) sind dreizehn Stücken entnommen. Διαιτῶν, Δίας, Κλοπαί und Λάκωνες sind sehr zweifelhaft, noch mehr die nur von Ptolemaios Hephaistion bezeugten Ὑβριστοδίκαι.

7) Wahrscheinlich in der Schlacht bei Kynossema 411, woraus leicht die, allerdings auf Aigina spielende, Anekdote bei Aelian. hist. an. 10, 41 entstehen konnte. Der Eupolis, dessen Grabmal bei Sikyon lag (Pausan. 2, 7, 3), war natürlich ein anderer.

8) Suidas; schon Eratosthenes widerlegte die Fabel, Alkibiades habe ihn aus Rache für die „Baptai“ bei der sicilischen Expedition ertränken lassen (Themist. or. 8, 110 b. Anon. VIII 6. Schol. Aristid. p. 444 D. Schol. Juven. 2, 92, allgemeiner Platon. I 6), durch den Nachweis späterer Komödien (Cicero ad Att. 6, 1, 18); Anon. VIII 24 vermittelt; vgl. Lehrs populäre Aufsätze S. [2] 396 f.

9) Anon. III 11.

auf dass sie, aus dem Gespräch mit Nikias und Myronides die Verkommenheit des Staates ersehend, das Athen ihrer Zeit wieder herstellten [1]). Das entsprechende Gegenstück aus der äusseren Politik waren „die (Bundes-) Städte". Das Militärwesen persiflierten „die Obersten". Auch „die Heloten" dürften politisch gewesen sein. Vier andere Komödien richteten sich gegen ganze Klassen der Bevölkerung: „Die Fahnenflüchtigen oder die Mannweiber" gegen die vielen, welche sich der Dienstpflicht entzogen, die Βάπται [2]) gegen die religionslose Jugend, als deren Rädelsführer Alkibiades denunciert wurde, während „die Schmeichler", 421 (Ol. 89, 3) mit bestem Erfolge an den Dionysien aufgeführt [3]), die philosophischen Hausfreunde, an ihrer Spitze den berühmten Protagoras, geisselten [4]). In den „Prospaltiern" traf der Dichter die Processierfreude seiner Landsleute, unter denen er die der Komödie den Namen gebende Gemeinde aus einem ähnlichen Grunde wählte, wie Aristophanes die „Acharner" zu Vorkämpfern der Kriegspartei machte. Eupolis ging sogar soweit dass er über einzelne Personen ganze Komödien schrieb, freilich in einer Weise, die seinem Mute keine Ehre macht. Denn „Autolykos", worin der aus Xenophons Gastmahl bekannte Knabe, weil ihm der Stadtklatsch ein Verhältnis zum Krösus des damaligen Athens zuschrieb, hart mitgenommen wurde, liess er 420 (Ol. 89, 3) durch Demostratos aufführen [5]), damit man ihn selbst nicht mit einer Beleidigungsklage fassen konnte. Da die Sache für ihn gut verlief, brachte er die Komödie neun Jahre später umgearbeitet wieder auf die Bühne [6]). Das zweite Mal (421) [7]) wagte sich Eupolis an

---

1) Wahrscheinlich kurz vor 424 geschrieben, weil er noch Hipponikos verspottete (Bergk p. 336 ff.). Auf die vorzunehmende Reform bezieht sich fr. 100. Vgl. Raspe de Eupolidis δημοις ac πολεσιν Lpg. 1832.

2) Vgl. Buttmann Abhandlungen der Berliner Akad. 1822/23 S. 215ff.; Lobeck Aglaophamus p. 1007 ff.

3) Argum. Arist. Pac.

4) Auch Sokrates kam darin vor (Schol. Arist. Nub. 96. Lucian. pisc. 25).

5) Athen. 5, 216 d.

6) Galen. in Hippocr. de acut. morb. XV p. 424 K. (V p. 38 b). Die Zeit bestimmte Meineke I 110. 116 ff. richtig aus fr. 43 (Schol. Vict. Il. 13, 353, wo ἐν Αὐτολύκοις eine Verdrehung von ἐν Αὐτολύκῳ β′ vorstellt).

7) Eratosthenes bei Schol. Aristoph. Nub. 552.

den bekannten Politiker Hyperbolos, wobei er jenen infolge des Censurgesetzes unter dem obscönen Namen Marikas als Barbarensklaven auftreten liess und obendrein die Handlung auf das Land verlegte [1]; die alte Mutter des Titelhelden tanzte im Rausche Cancan [2]. Hieraus begreifen wir freilich das Urteil, feiner gewählter Witz sei nicht Sache dieses Dichters gewesen [3]. Die „Freunde" sind unklar. Die „Neumondstage", mit denen Eupolis 426 durchfiel [4], weshalb er das Manuskript nicht veröffentlichte, können sich auf die am Neumond stattfindenden Strategenwahlen bezogen haben [5], wenn der Titel nicht, wie Holbergs „elfter Juni", den Zahltermin meinte. Die Fabelwelt endlich thut sich in den nach dem vierfüssigen Chor benannten „Ziegen" (gegen die zeitgenössische Musik gerichtet) [6] und der „goldenen Zeit" [7] auf.

Anmut mit Kraft und einer gewissen Erhabenheit vereinigend, war Eupolis in der Ersinnung komischer Stoffe, wie schon die Titel zeigen, ungemein phantasiereich und in der Ausführung genial [8]. Dies sicherte ihm einen der drei Ehrenplätze unter den alten Komikern [9], weshalb Galenos auch ihn in einem dreibücherigen Werke lexikalisch behandelte, nachdem Didymos das Verständnis durch einen Kommentar erleichtert hatte [10]. Noch um das Jahr vierhundert setzte ein lateinischer Schriftsteller die allgemeine Bekanntschaft des Namens voraus [11].

So sehr auch Eupolis beliebt und geschätzt war, den ersten Platz nahm ihm der etwa gleichalterige Aristophanes vorweg.

---

1) Quintilian. 1, 10, 18, vgl. fr. 190, Hesych. u. Μαρικᾶς; fr. 183 K.

2) Aristoph. Nub. 555.

3) Anon. de com. III 11.

4) Argum. Arist. Acharn.

5) Beloch die attische Politik seit Perikles, Lpg. 1884 S. 34 A. 2.

6) Vor 424 geschrieben, weil Hipponikos noch lebte (Bergk reliq. com. Att. p. 336 ff.), Ol. 88, 2 nach U. v. Wilamowitz observ. crit. p. 24. 35.

7) Χρυσοῦν γένος; Kleon lebte damals noch (Fr. 290, 1).

8) Platon. II 2; Anon. III 11 γεγονὼς δυνατὸς τῇ λέξει.

9) Horat. sat. 1, 4, 1. Vellejus 1, 16, 3. Quintilian. 10, 1, 66. Euanthius de com. p. 4, 3.

10) Mor. Schmidt Didymi Chalc. fragm. p. 308 f.

11) Macrob. Saturn. 7, 5.

Die zusammenhängenden biographischen Quellen bestehen in der längeren und kürzeren Fassung eines anonymen Βίος (dem Titel einer Handschrift zufolge hat Thomas Magistros die letztere verwässert) und dem Artikel des Suidaslexikons, der mit einem Platoscholion (p. 83 B. 330 f) verwandt ist und im codex Ambrosianus L 39 sup. abgesondert steht; hier schliesst sich eine Liste aller Stücke daran (veröffentlicht von Novati Hermes 14, 461 ff.). Jene Biographien sind in Meinekes hist. crit. com. Gr. p. 547 ff., Westermanns Βιογράφοι p. 155 ff., Dübners Schol. Aristoph. p. XIII ff. und Aristophanesausgaben gesammelt und mit Beiziehung zerstreuter Notizen in den Einleitungen der Ausgaben Thierschs (I. 1830 von C. F. Ranke, separat Lpg. 1845) und Meinekes und vor Teuffels Ausgabe der Wolken verarbeitet.

Die Wiege „des ungezogenen Lieblings der Grazien“ stand im ältesten Teile der Stadt Athen nahe dem Dionysostheater [1]), mochten ihn auch seine Feinde vor Gericht und auf der Bühne für einen in die Bürgerliste eingeschmuggelten Rhodier oder Naukrateer ausgeben [2]). So war ihm die heilige Stätte des Dionysos von Jugend auf vertraut; nichtsdestoweniger diente er bei der Komödie sozusagen von der Pike auf [3]), indem er zuerst Schauspieler war, dann wahrscheinlich als Gehilfe der Dichter das Inscenieren der Dramen erlernte. Trotz dieser Vorschule wagte Aristophanes vorerst keinen selbständigen Schritt. Seine zwei ersten Stücke sind nicht bloss unter dem Namen eines anderen aufgeführt, sondern mit dessen Beihilfe entstanden, nachdem Aristophanes vielleicht schon früher komische Ideen zu fremden Arbeiten beigesteuert hatte [4]). So

---

1) Κυδαθηναιεύς V. Z. 1. Thom. 3; die Eltern hiessen Philippides (so steht auf der in Florenz befindlichen Porträtherme) oder Philippos (Anon. III 12. V. 1. 31. 70. Thom. 2, irrig Bion Porphyrio in Hor. ep. 2, 2, 60) und Zenodora (Thom. 2 codd. LM).

2) Lindos (V. 28) oder Kamiros Suidas (nach A. v. Gutschmid, wie die Zeitangabe, aus dem Artikel Ἀναξανδρίδης eingedrungen); Naukratis Heliodoros bei Athen. 6, 229 e, vgl. Suidas. Wegen Acharn. 653 f. wurde er mit Aegina bald in diese bald in jene Verbindung gebracht (Besitzungen und Aufenthaltsort V. 28 ff., Kleruchie Theagenes bei Schol. Plat., Heimat des Vaters V. 30 f.), aber andere erinnerten richtig daran, dass Kallistratos diese Worte sprach oder mindestens sagen liess, s. bes. Müller-Strübing Aristophanes und die historische Kritik S. 604 ff.

3) Acharn. 541 ff.

4) Vesp. 1018 ff. Ueber das Verhältnis zu Kallistratos und Philonides: Hanow exercitationes criticae, Halle 1830 p. 3 ff.; Th. Kock de Phil. et Call., Pr. v. Guben 1855; W. Helbig quaestiones scaenicae, Bonn 1861 p. 16 ff.; R. Enger Jahrbb. f. Phil. 73, 337 ff.; E. Meyer de Arist. fabu-

setzte zuerst der Komiker Kallistratos, von dem kein einziges Lustspiel den Verfasser überlebte, 427 (Ol. 88, 1) die Δαιταλῆς in Scene [1]); das Stück exemplificierte an zwei Brüdern die Ergebnisse der altathenischen Erziehung und des sophistischen Unterrichts, wobei die Heraklesbruderschaft den Chor bildete [2]). Im nächsten Jahre (426) stellten beide „die Babylonier" fertig, in denen zunächst die Behandlung der Bundesgenossen, die wahrscheinlich mit dem aus gebrandmarkten Mühlsklaven bestehenden Chor gemeint sind, getadelt wurde [3]). Dies nahm der Demokratenführer Kleon nicht ruhig hin, sondern stellte gegen Kallistratos beim Rate Klage, weil er ein Grundgesetz der Demokratie, das Verlosen der Aemter, lächerlich gemacht habe und dies an den Dionysien vor Fremden, allein der Angriff blieb ohne Erfolg [4]). Der triumphierende Kallistratos ging mit Aristophanes sofort 425 der Partei Kleons mit den erhaltenen „Acharnern" näher zu Leibe [5]). Als nun dieses Lustspiel mit dem ersten Preise geehrt worden, wollte Aristophanes Lohn und Ruhm nicht länger einem anderen überlassen; wusste doch das Publikum nicht, dass ihm der Hauptanteil zustand [6]). Der Zuspruch der Freunde überwand seine merkwürdige Zaghaftigkeit [7]), vielleicht liess sich auch Kalli-

larum commissionibus, Berlin 1863; E. Petersen Jahrbb. f. Phil. 85, 649 ff.; Mor. Zwerger de primis Ar. fabulis qua ratione in scenam commissae videantur, Diss. v. Rostock 1868 u. A. (s. Alb. Müller Bühnenaltert. S. 353 A. 4).

1) Anon. III 12 (entstellt V. 15. Schol. Nub. 531).

2) Fritzsche de Aristophanis Daetalensibus, Lpg. 1831; U. v. Wilamowitz observatt. critt. in com. Graec. p. 6 ff.; Bonstedt quaestt. Aristophaneae, Diss. v. Jena, Frankfurt a. M. 1872. Vgl. Aristoph. Nub. 528 f.

3) Fritzsche de Aristophanis Babyloniis, Lpg. 1830; Joh. A. Gunning de Bab. Ar. fabula, Diss. v. Amsterdam, Utrecht 1882. Kallistratos: Suidas u. Σαμίων ὁ δῆμος. Chor: Hesych. u. Σαμίων ὁ δῆμος (vgl. Βαβυλώνιοι); H. Schrader Philol. 42, 577 ff.

4) Acharn. 377—382. 502 f. 630—664, welche teils Kallistratos in erster Person als Protagonist teils der Chor sprach (richtig Schol. Vesp. 1284); von Aristophanes wusste Kleon nichts (s. A. 6); vgl. ausser den S. 453 A. 4 verzeichneten Schriften Gilbert Beiträge zur inneren Geschichte Athens S. 148 ff.; Herm. Schrader Philol. 36, 385 ff. (wo Literatur angegeben ist); Joh. H. Gunning a. O. p. 59 ff.

5) Schol. Acharn. 661.

6) Dies bezeugen Nub. 530 f. und Vesp. 1018 (vgl. dagegen 1021 φανερῶς).

7) Acharn. 513.

stratos zu einem direkten Angriffe auf Kleon nicht mehr herbei, jedenfalls war Aristophanes schon ein gereifter Mann [1]), als er 424 mit den „Rittern" zum ersten Male persönlich vor die Oeffentlichkeit trat. Kleon, den natürlich jedermann in dem Paphlagonier erkannte, vermochte nur mittelbar an dem Komiker sich zu rächen, dadurch dass er eine Anklage wegen unbefugter Ausübung des Bürgerrechtes erhob, wogegen Aristophanes mit einem parodischen Citat aus Homer sich glücklich verteidigt haben soll [2]). Einen sichereren Weg hatte der leidenschaftliche Lederfabrikant eingeschlagen, als er, ähnlich wie es Voltaire passierte, Aristophanes sofort im Theater prügeln liess [3]). Jetzt fand es der Dichter geratener, die Politik ein wenig ruhen zu lassen, aber „die Wolken", womit er den Gedankengang seines ersten Stückes aufnahm, fielen 423 gänzlich durch. Dann überwarf sich der Dichter mit Eupolis, der ihm zu den „Rittern" einen Beitrag geliefert hatte [4]), und reizte den alten Kratinos durch übermütigen Spott, weshalb er sich alles mögliche vorhalten lassen musste: Dass er kein Bürger sei, dass er eine Glatze habe und den Wein übermässig liebe, dass er für fremden Nutzen arbeite und doch bei anderen stehle [5]). Auf dies hin beobachtete Aristophanes wieder die Vorsicht, anderen die öffentliche Verantwortlichkeit zu überlassen. Zunächst leistete ihm Philonides diesen Freundschaftsdienst [6]), als er, durch jenen Misserfolg zur Anspannung aller

---

1) Dies zeigen Acharn. 541. 512 ff. (vgl. 513); nach Schol. Ran. 502 tritt er auf σχεδὸν μειρακίσκος ὤν!

2) Vit. 24 (danach vor den „Rittern"). 31 f. Schol. Acharn. 386 (377); oder liegt etwa eine Verwechslung mit dem bei Lysias 13, 59 ff. genannten Aristophanes vor? Vit. 35 nimmt drei Anklagen an.

3) Vesp. 1285 f.

4) Nach alter Ueberlieferung einen Teil der zweiten Parabase (Agthe schedar. Aristoph. specimen II. Jena 1861; Kirchhoff Hermes 13, 287 ff.); über den Streit E. A. Struve de Eupolidis Maricante, Kiel 1841.

5) Fremd: Eupolis fr. 357; Kahlköpfig Eupolis fr. 78 (dem brach er durch Selbstironie die Spitze ab: Pax 767 ff. Nub. 545, vgl. Plutarch. symp. 2, 1, 12); Wein: Athen. 14, 429 a, bestätigt durch Plato symp. 176 b. 223 c und das Lob des Weines Eq. 90 ff., für andere arbeitend: Vit. 11 ff.

6) Die Komödien Φιλέταιρος, 'Απήνη und Κόθορνοι (Fragmente bei Meineke II 421 ff. Kock I 254 ff.) scheinen eher einem jüngeren Philonides zu gehören, wofür die Sentenzen fr. 16—18 sprechen dürften.

Kräfte gereizt, für die Lenäen von Ol. 89, 2 (422) zwei Stücke, die „Wespen" und die „Probe" (Proagon) geschrieben hatte [1]). Derselbe besorgte an den Lenäen von Ol. 91, 2 (414) „Amphiaraos", während Kallistratos erst wieder an den Dionysien dieses Jahres für die „Vögel" und 411 (Ol. 92, 1) für „Lysistrata" seinen Namen hergab. Aristophanes selbst hingegen bekannte sich innerhalb dieses Zeitraumes, soviel wir wissen, nur zum „Frieden" von 421 (Ol. 89, 3); erst seit 408 (Ol. 92, 4) scheint er auf fremde Beihilfe dauernd verzichtet zu haben, da die Frösche (Lenäen von Ol. 93, 3 = 405), Ekklesiazusen (Ol. 97, 3 = 389) und die zwei „Plutos" (Ol. 92, 4 = 408 und Ol. 97, 4 = 388) öffentlich seinen Namen führten. Mit dem zuletzt erwähnten Stücke nahm Aristophanes von der Bühne Abschied; denn weil alle seine vier Söhne Philippos, Nikostratos, Philetairos und Araros ebenfalls der komischen Muse, wenn auch mit geringerem Erfolge, huldigten [2]), überliess er dem jüngsten, der die Beihilfe am nötigsten gehabt zu haben scheint [3]), seine zwei letzten Stücke, „Kokalos" und „Aiolosikon", um ihn dadurch beim Volke günstig einzuführen. Seit 379 (Ol. 100, 1) trat Araros selbständig auf [4]), während der alte Dichter verstummt war; sein Lebensende dürfte also von dem Geburtsjahr des Demosthenes nicht weit abliegen.

Ueber die politischen und religiösen Ansichten des Aristophanes haben wir, weil er keine eigenartige Richtung hatte, nicht viel zu sagen; gegen die Chauvinisten, die Demagogen und Sykophanten, sowie die Philosophen eiferten ja Kratinos und Eupolis ebenso kräftig. Wie wenig es ihm um eine ernsthafte Reform [5]), sondern um die blosse Satire zu thun war,

---

1) Jul. Richter Ausg. der Wespen, Berlin 1858 zieht die Angabe der Didaskalie in Zweifel und Petersen Jahrbb. f. Phil. 1862 S. 663 streicht διὰ Φιλωνίδου; s. aber S. 407 A. 3. S. auch Hiller Hermes 7, 404.

2) V. 70 ff. Thom. 5. Schol. Plat. (vgl. Kock II S. 219). Andere lehnten beide Namen ab (V. 72). Fragmente: Philippos Kock II 215, Araros Kock II 215 ff., Nikostratos p. 219 ff., Philetairos 230 ff.

3) Alexis verspottete seine Frostigkeit (Athen. 3, 123 e).

4) Suidas.

5) Herm. Pol de A. poeta com. ipsa arte boni civis officium praestante, Groningen 1834; Friedr. Lorentz de Arist. spe atque imagine reip. Atheniensium restituendae, Berlin 1865; Teuffel Aristoph.' Stellung zu seiner

sieht man daraus, dass er sich nie am politischen Leben beteiligte. Trotzdem hatte der Komiker von seiner Kunst verhältnismässig reine Ansichten. Was freilich seine Behauptung anlangt, er greife nur angesehene Männer, nicht aber machtlose Privatleute und Frauen an [1]), hat er sich leider oft genug selbst Lügen gestraft, aber wir dürfen ihm vertrauen, dass er für das Rechte zu kämpfen glaubte [2]). Der doktrinäre Zug seiner Zeit, den Aristophanes so grausam verspottete, bestimmte, ohne dass er es selbst wusste, seine ganze Anschauungsweise. War der Dichter noch ein wahrer Vertreter der dionysischen Komödie, wenn er sich mit Vorliebe an die Gebildeten wendete und an die Bildung seiner Zuschauer appellierte [3])? Wie klang dies anders als wenn Kratinos von dem Lernasumpf des Publikums sprach und es für das Irrenhaus reif erklärte [4]). Die Athener werden gemäss der Geringschätzung der Komödie, wenn Aristophanes unter lächerlichen Grimassen sich als den Lehrmeister und Wohlthäter des Volkes aufspielte [5]), anfangs gelächelt oder dies für einen sonderlich gelungenen Witz belacht haben. Doch Dichter und Publikum verfielen trotz ihres Widerstrebens nach und nach dem sophistischen Zeitgeiste und der ärgste Feind des Euripides wurde in Wirklichkeit selbst der Euripides der Komödie, ist doch die Manier, eine Principienfrage in einem ἀγών zu diskutieren, ganz unverkennbar von diesem entlehnt.

Aristophanes hinterliess vierundvierzig Komödien [6]), deren vier (Poesie, der schiffbrüchige Dionysos, die Inseln, die Dramen oder Niobe) von manchen ihm abgesprochen und dem gleichzeitigen Komiker Archippos [7]) beigelegt wurden; besorgte

---

Zeit, Morgenblatt 1855 Nr. 33 f. = Studien u. Charakt. zur griech. u. röm. Liter. S. 94 ff.

1) Pax V. 751.

2) Acharn. 633 ff. 645. 655. Eq. 510. 1273. Ran. 686 ff.

3) Hiefür sind namentlich die „Wolken“ lehrreich, ausserdem Ran. 676 f. 1109 ff. Vesp. 65. 1013 f.

4) Fr. 347; 329. Aehnlich θάλασσα κοίλη Com. inc. 95a bei Hesych.

5) Schon in den Parabase der „Acharner“. Vgl. V. Z. 3 ff.

6) Suidas. V. 76 f. (verschrieben 43 V. cod. Vb oder 54 V. cod. Rb. Anon. III 12. Thom. 10).

7) Fragmente: Meineke II 715 ff. Kock I 679 ff. Er verfasste ausser mythologischen Possen (Amphitryon in zwei Fassungen, die Hochzeit des

dieser etwa, wie Philonides und Kallistratos, die Aufführung? Aber auch vierzig Stücke waren für einen Dichter der alten Komödie, da er alles frei erfinden musste, viel und Aristophanes hätte eine solche Zahl nicht erzielt, wenn er nicht einerseits ungewöhnlichen Fleiss und unerschöpfliche Einbildungskraft bekundet, andererseits vier Stoffe (Frieden, Wolken, Plutos und Aiolosikon) [1]) zweimal bearbeitet hätte.

Der Schwerpunkt der aristophanischen Komödie liegt wie bei Kratinos und Eupolis in der politischen Satire, welcher unzweifelhaft die bedeutendsten Werke des Dichters angehören. Die Misstimmung des durch den peloponnesischen Krieg ruinierten Bauernstandes trieb ihn vor allem in den Kampf gegen die grossmachtssüchtigen Chauvinisten. Die im Januar 425 aufgeführten „Acharner“ [2]), von den Richtern mit dem ersten Preise bedacht, trugen ihren Namen nach dem Chor, welcher aus Angehörigen des Gaues Acharnai bestand. Dieser bevölkertste Kreis Attikas war, weil die Mehrzahl nicht aus Bauern, sondern Holzarbeitern und Kohlenbrennern bestand, dem Kriege durchaus nicht abgeneigt, wogegen Dikaiopolis den Sprecher der nach Frieden sich sehnenden Bauernschaft macht. Das Stück zerfällt in ein Vorspiel [3]) und zwei Hauptteile: Da die Kriegspartei, wie man sieht, die Volksversammlung terrorisiert, schliesst Dikaiopolis mit Sparta in höchst komischer Weise

---

Herakles) Rhinon (einem der 411 eingesetzten zehn Staatskommissäre geltend), Plutos, des Esels Schatten, die Fische (worin die Fische den Chor bildeten). Er siegte Ol. 91 (Suidas); man spottete über seine Kalauer (Schol. Arist. Vesp. 500 [479]).

1) Athen. 9, 372 a. Schol. Hephaest. 9 p. 180 W. Ambrosianusindex Hermes 14, 464. Vgl. im allgemeinen Fritzsche de fabulis ab A. retractatis spec. I.—V., Pr. der Univ. Rostock 1849—52.

2) Fritzsche de Acharnensibus Aristophanis, Lpg. 1831; Alkuin Schaibe de Ar. Ach., Diss. v. Kasan 1851; Oeri die A. des Ar., Pr. v. Creuzburg 1869; Ernst Bonstedt quaestt. Arist., Diss. v. Jena, Frankfurt 1872; Ferrieri gli Acarnesi di A., Pr. des Liceo, Palermo 1880; O. Ribbeck Leipziger Studien, 8, 379 ff. — Ueber die Scenerie S. 437 A. 7. — C. Lion de parabasi in A. Ach., Pr. v. Magdeburg 1862.

3) Fr. Leo quaestiones Arist., Bonn 1873 p. 1 ff. hält wegen Schol. 1242 (1226) den Anfang für verstümmelt, dagegen setzt dort Bergk Jahrbb. f. Phil. 117, 46 ff. nach διαλεγόμενος καὶ ein; s. auch Holzinger Bursians Jahresbericht 21, 150 ff. Vielleicht fiel um V. 250 herum etwas aus.

einen Separatfrieden. Nun bekommt er es aber mit den Acharnern zu thun und wird sie erst los, nachdem er, in die Lumpen euripideischer Helden gewickelt, eine grosse Lobrede auf den Frieden gehalten. Diese theoretische Auseinandersetzung ergänzt der zweite Teil praktisch, indem der Mann des Friedens an Wein, Weib und Gesang sich erfreut, während der Bramarbas Lamachos in den Krieg ziehen muss, um am Ende verwundet unter Aechzen und Stöhnen heimgebracht zu werden.

Der „Friede[1])“ welcher 421 (Ol. 89, 3) an den grossen Dionysien über die Bühne ging, überholte den förmlichen Abschluss des Friedens um nicht mehr als ein paar Wochen. Da der Dichter denselben mithin bei seiner Arbeit zuversichtlich erwarten durfte, neigte er schon von gereizter Satire zu einer humoristischeren Auffassung der Frage. Nachdem die Friedensstörer im Kampfe gefallen, hält noch Ares die Friedensgöttin gefangen. Die komische Idee des Dramas beruht auf einer Verbinduug der äsopischen Fabel, wo der Mistkäfer in den Olymp auffliegt, mit einer Parodie des euripideischen Bellerophon, in der Weise, dass Trygaios (wie der Name ausdrückt, abermals eine Personifikation der Bauern), um Eirene aus ihrem Gefängnis zu erlösen, auf dem Mistkäfer in den Olymp reitet, worauf wieder eine Schilderung des ausgelassenen sorglosen Treibens der Friedenszeit folgt. Die Richter erkannten mit gutem Grund dem Stück, worin Aristophanes' Genie, da es von Natur zur kräftigen Offensive berufen ist, sich wenig bethätigt, nur den zweiten Preis zu [2]).

In ganz anderer Stimmung schrieb er die „Lysistrate“ [3]); im Jahre 411 (Ol. 92, 1) waren ja die durch die sicilische Katastrophe und den Abfall der Bundesgenossen erschöpften

---

1) W. Rohdewald über die Komödie des A.: Der Friede, Pr. v. Detmold 1854; über die Scenerie R. Enger Rhein. Mus. 9, 568 ff.

2) Aristophanes behandelte den Gegenstand noch einmal (Argum. Pac. III aus Krates). Die vier Citate fr. 294—7 K. sind höchst bedenklich. Ob das erhaltene Drama das frühere oder das spätere ist, kann man nicht entscheiden. Stanger über Umarbeitung aristophan. Komödien S. 30 ff.

3) G. Chr. Jäp quo anno et quibus diebus festis Lys. atque Thesmophoriazusae doctae sint, Pr. v. Eutin 1859. Einige zogen wegen V. 389 den Titel Ἀδωνιάζουσαι (Schol. a. O.), andere Διαλλαγαί (Schol. V. 1114 u. ambros. Verzeichnis) vor.

Athener des Krieges herzlich müde und unter sich, wie bald darauf der Staatsstreich schrecklich darthat, in erbitterte Parteien zerklüftet. Bei diesen trüben Aussichten war der Komiker, wenn er überhaupt den Gegenstand berühren wollte, beinahe gezwungen, ihn in der Weise eines obscönen Schwankes zu behandeln: Weil nämlich die Männer keine Vernunft annehmen, zwingen die Frauen in Athen wie in Sparta ihre Gatten durch Vorenthaltung der ehelichen Rechte zum Frieden.

Gegen einen einzelnen Parteiführer ging Aristophanes nur in den „Rittern" vor, wogegen er Hyperbolos dem Eupolis überliess. Die „Ritter"[1]) errangen an den Lenäen des Jahres 424 (Ol. 88, 4) den ersten Preis, ein Resultat, wozu politische Gründe nicht unerheblich mitgewirkt haben dürften. Die Pointe des Stückes kann man kurz in das Sprichwort „Auf einen Schelm anderthalb" zusammenfassen; ausgehend von der populären Personifikation des Demos (S. 416), schilderte der Komiker das athenische Volk als einen allen Schmeicheleien zugänglichen Alten, der die Volksführer zu Sklaven hat. In seinem frechen Günstling aus Paphlagonien erkennt jeder sofort Kleon, wie in dessen zwei zurückgesetzten zaghaften Genossen Nikias und Demosthenes, welche Aristophanes nach dem S. 417 gesagten natürlich auch in der Buchausgabe nicht mit Namen nennen durfte. Jener Paphlagonier wird nun von dem Wursthändler Agorakritos, einer echten athenischen Marktpflanze, an Unverschämtheit und plumper Schmeichelei überboten und gestürzt. Doch auf diese äusserst komischen Scenen lässt Aristophanes einen wenig passenden doktrinären Schluss folgen: Der Demos erscheint, von Agorakritos, der sich aus einem Gamin unversehens in einen Volksbeglücker verwandelt hat, neu verjüngt.

Die inneren Schäden des attischen Staates berührte Aristophanes in zahlreichen weniger persönlich zugespitzten Stücken. Die älteste erhaltene derselben fasst eine Schattenseite des athenischen Charakters humoristisch auf: Die „Wespen",

---

1) Ullrich quaestt. Arist. I. Hamburg 1832, 1839; K. Fr. Hermann progymnasmata in Aristophanis Equites, Marburg 1835 u. de Arist. Eq. 1842; Stanger Ztsch. f. österr. Gymn. Bd. 22 S. 409 ff. Die zahlreichen Beurteilungen Kleons müssen wir fortlassen.

welche an den Lenäen von 422 (Ol. 89, 2) den zweiten Preis bekamen [1]), sollten die bekannte Prozessucht der Athener, welche obendrein durch die Richterbesoldung vom Staate rege erhalten wurde, und noch mehr das leichtfertige Urteilen der Geschworenen geisseln. Ein Sprichwort (V. 1090) leitete Aristophanes auf die Idee, die den Chor bildenden Geschworenen von Profession mit einem Wespenstachel auszurüsten. Was aber die eigentliche Handlung anlangt, so ist der alte Philokleon (auch hier gilt Kleon als die Personifikation aller Fehler Athens) von einer solchen Richtmanie befallen, dass ihn sein vernünftiger Sohn Bdelykleon eingesperrt hält. Die Lösung des Konfliktes entlehnt Aristophanes ebenfalls dem Volkswitze (V. 799 ff.), indem nämlich der Alte ein Extratribunal im eigenen Hause und die Gerichtsbarkeit über Tiere und Sklaven erhält. Den Schluss bildet ein vom dramatischen Standpunkte aus unpassender, aber durch die Geschichte der Komödie gerechtfertigter Komos des betrunken heimwankenden Alten [2]).

Später, als das wirkliche Leben immer trüber sich gestaltete, liessen sich die Athener gerne von Aristophanes in eine heitere Phantasiewelt versetzen. Im Jahre 414 (Ol. 91, 2) zumal lastete auf den Teilnehmern der grossen Dionysien trotz alles Leichtsinns ein schwerer Druck; noch empfand man die Nachwirkung des blutigen demoralisierenden Hermokopidenprozesses [3]) und schon kamen schlimme Nachrichten aus Syrakus, während Alkibiades in Hellas alle Feinde zum energischen Angriff aufstachelte; da war es wohl glaublich, dass, weil man alles εἰς κόρακας wünschte [4]), zwei unternehmungslustige Athener ihrer heillos verrotteten Heimat den Rücken kehrend in das Reich der Vögel — ein deutscher Aristophanes hätte dafür etwa das Pfefferland setzen müssen — auswandern. Sie gründen wirklich mit den Vögeln die Stadt „Wolkenkukuksheim“, in deren Schilderung ideale und possenhafte Züge zusammen-

1) S. 456 A. 1.

2) Stanger über Umarbeitung aristophan. Komödien S. 48 ff. schliesst daraus auf eine Umarbeitung des Stückes, während P. J. Hoekstra quaestt. de Aristophanis Vespis, Leiden 1878 p. 63 ff. besondere Absichten vermutet.

3) J. G. Droysen Rhein. Mus. 3, 161 ff. 4, 27 ff.

4) Aristophanes wurde vielleicht auch durch das berühmte Orakel, Athen werde „ein Adler in den Wolken sein“, angeregt.

fliessen; die unleidlichen Typen ihrer alten Vaterstadt werden in einigen Karrikaturen episodisch vorgeführt. Damit das Stück mit einem heiteren Zuge abschliesse, heiratet Peithetairos, der Hauptfaiseur des Ganzen, die allegorische Basileia. Der Dichter denkt nicht daran, jene Auswanderer zu persiflieren, sonst würde Zeus am Ende die ganze geträumte Herrlichkeit zusammenschmettern. Nein, der Dichter fordert, wenn es wirklich gut werden soll, einen ganz neuen Staat und ganz neue Götter [1].

In den „Ekklesiazusai“ (Frauen in der Volksversammlung) hingegen spricht Aristophanes die radikale Umgestaltung aller Verhältnisse den Männern, weil sie ihre Unfähigkeit erwiesen, gänzlich ab; war schon die Frauenemancipation, welche manche Philosophen predigten, in den Augen der damaligen Athener ein lächerlicher Einfall, um wie viel mehr der Gedanke des Komikers, wenn nur die Frauen allein den Staat regierten, werde alles gut gehen. Die Frauen setzen es in der Volksversammlung durch, indem sie in den Kleidern ihrer Männer abstimmen. Nach der karrikierten Entwicklung grosser kommunistischer Projekte, welche wahrscheinlich mehr auf socialistische Wühler als auf wenig bekannte philosophische Theorien gemünzt sind [2], verläuft das Stück ins Obscöne. Der Dichter nimmt über die Missstände des Staates kein Blatt vor den Mund; solche politische Ausfälle klären, da eine Didaskalie fehlt, über die ungefähre Zeit der Komödie auf. V. 193 geht nicht auf das Bündnis, welches Athen 395 mit Böotien schloss, in welchem Falle das Stück 393 aufgeführt wäre [3], sondern auf den sechs Jahre später unter einem gleichnamigen Archonten

---

1) So fassten schon die Alten das Stück auf (argum. II, vgl. I a. E. u. III), ähnlich Köchly über die V. des A., Pr. d. Univ. Zürich 1857. Anders Kock Jahrbb. f. Phil. 1, 373 ff., Bursian Sitzungsber. der bayer. Akad. 1875 II S. 375 ff. u. A. Eine Uebersicht über die Frage gibt W. Behaghel Geschichte der Auffassung der ar. V. I. Pr. v. Heidelberg 1878, II. 1879; s. jetzt auch Paranikas Ἑλλην. φιλολ. σύλλογος IE p. 1 ff.

2) S. z. B. V. 408 ff. Bd. II S. 330 A. 4, 331 A. 1; dazu Paul Stein de Ar. Ecclesiazusarum argumento e quarto reip. Platonis libro sumpto, Halle 1880; Stallbaum Plat. republ. proll. p. C—CX. Der erste, welcher das Stück auf Plato bezog, war Le Beau Mémoires de l'acad. des inscr. XXX.

3) Philochoros bei Schol. V. 193, vgl. Sam. Petit miscell. I c. 15 und Jul. Zastra de Ar. Ecclesiazusarum fabulae tempore atque consilio, Breslau 1836.

eingegangenen Vertrag, Ol. 97, 3 (389)[1], weil V. 197 f. auf die Absendung einer von Thrasybulos befehligten Flotte anspielen.

Ist schon hier die immer brennender werdende soziale Frage angerührt, so ging im nächsten Jahre (388) Aristophanes direkt auf sie ein. Der Gott Plutos, dessen Namen die Komödie trägt[2]), wird von einem ehrlichen Bürger im Tempel des Asklepios sehend gemacht, so dass er von nun an zwischen Gerechten und Ungerechten unterscheiden kann. Die komische Ader des gealterten Dichters sprudelt nicht mehr recht frisch und verwegen, und die einstige Flut von politischen Ausfällen und Obscönitäten ist versiegt. Aristophanes hatte den Grundgedanken des Dramas schon früher (Ol. 92, 4) in einer gleichnamigen Komödie dargelegt[3]).

Der politischsocialen Gattung dürfte die Mehrzahl der verlorenen Komödien zuzurechnen sein. Das Amphiaraosorakel (von Philonides gleichzeitig mit den „Vögeln" in Scene gesetzt), die Bauern und die Kauffahrteischiffe (unverkennbar zwei den Frieden empfehlende Dichtungen)[4]), ferner das Erstlingswerk: der Opferverein (Δαιταλῆς), dann die (epoymen) Heroen, das Alter[5]), die zweiten Thesmophoriazusen, welche mit den erhaltenen bloss den Titel gemeinsam hatten[6]), die Inseln, die Störche, die Plätze mit Beschlag belegenden Frauen[7]), die Pfannen-

---

1) Tschorzewski opuscula postuma ed. J. Th. Struve, Kasan 1856 p. 116 ff.; G. Götz Acta soc. philol. Lips. II p. 335 ff., anders A. v. Velsen Philol. Anzeiger 6, 392 ff.

2) Fr. Ritter de Ar. Pl., Bonn 1828; G. Lindgren Ar. comoedia quae Πλοῦτος inscr., Upsala 1834; H. J. Heldermann quaestt. in Ar. Plutum, Utrecht 1861. Nach Argum. Ran. IV wollte Aristophanes dem damaligen Archon ein Kompliment machen.

3) Fr. Ritter Jahrbb. 11, 303 ff.; K. Fr. Hermann gesammelte Abhandlungen S. 39 ff.; Sam. Petitus miscellanea I c. 16 hält den heutigen Plutos für eine Kontamination.

4) Fr. 109 K.; Argum. Pac. Ueber erstere Ullrich quaestt. Aristophanear. spec. I., Hamburg 1832 p. 30 ff. A. 44.

5) Süvern über Ar.' Drama benannt das Alter, Berlin 1827. Es ist nach dem Archontat des Eukleides gedichtet, weil fr. 146 die Auslosung der Richter vorkommt.

6) Demetrios von Troizen schlug daher den Titel Θεσμοφοριάσασαι vor (Athen. 1, 29a); vgl. Fritzsche de Th. Ar. posterioribus, Lpg. 1831.

7) Kock I S. 512; Schol. Thesm. 657.

brüder (Ταγηνισταί), die Wahrsager von Telemessos (Τελεμησσῆς) und die Horen. Nach erdichteten Personen waren Gerytades [1]) und Triphales benannt; Anagyros hatte von dem Schutzheros eines attischen Gaues seinen Namen.

Zu einer andern Kategorie leiten die „Wolken“ [2]) über, welche auf dasselbe Ziel wie das kurz nachher aufgeführte Stück des Eupolis „die Schmeichler“ gerichtet sind; falls die zwei Dichter sich vorher sozusagen über die Arbeitsteilung verständigten, fiel Aristophanes entschieden der ungünstigere Teil zu oder es gelang ihm nicht, den Stoff von der richtigen Seite aufzufassen. Denn obgleich der Sokrates von 422 den Sophisten ohne Zweifel viel näher stand als der greise Philosoph, den man in den Schriften Platos und Xenophons bewundert, konnte er doch keinesfalls als Vertreter der sittenverderbenden Aufklärer gefasst werden, wie dies Aristophanes that [3]). Statt die auffallenden Manieren des Philosophen in das Lächerliche zu ziehen, stellte Aristophanes einen verworfenen und verächtlichen Menschen dar. Die Plebejer fanden dies recht und schön und wurden in ihrem Argwohn gegen den unheimlich scharfsinnigen Mann bestärkt [4]). Dennoch war das Stück im einzelnen nur

1) Kock I 427 zählt sie den Literaturkomödien zu.

2) Wieland Attisches Museum III 57 ff.; Süvern über die W. des A., Berlin 1827; Reisig Rhein. Mus. 1828 S. 191 ff. 455 f.; Rötscher Ar. S. 268—360; Ranke de Nub. Ar., Berlin 1844; Aug. Otto de Ar. Nub. consilio, Pr. v. Neisse 1844; Edelestand du Méril mélanges archéol. et litt., Paris 1850 chap. 4; A. Böhringer über die W. des A., Pr. v. Carlsruhe 1863; Fr. Ritter Philol. 34, 447 ff.; M. Oddenino le Nubi ossia Aristofane e Socrate, Turin 1882; G. Perez le nuvole di A. nel secolo XIX., Palermo 1883; W. H. Thompson Journal of philology 12, 169 ff.; Ch. A. Petersen A. u. die Philosophen seiner Zeit, Monatsschr. f. Wissenschaft u. Lit. 1852 S. 1007 ff.

3) Vesp. 1037 ff. vgl. Argum. Ran. IV. Schol. Nub. 96. Vgl. Jac. Anne Grothe de Socrate Aristophanis, Utrecht 1843; Joh. Zorn A. in seinem Verh. zu S., Pr. v. Bayreuth 1845; M. Landsberg Philol. 8, 94 ff.; Ed. Goguel A. et S., Paris 1859; C. van Heusde Verslagen en Mededeelingen d. k. Akad. van Wetensch., Letterk. IV (1859) p. 310 ff.; Ch. H. Bertram der S. des Xenophon u. der des A., Pr. v. Magdeburg 1865; Aug. Gehring über den S. in des A. W., Pr. v. Gera 1873; Fr. Gerlach A. u. S., Basel 1876; Odd. Michele Rivista di filologia 10, 465 ff.

4) Plat. apolog. p. 18 b. Die späteren Sokratiker schoben ihm allerlei Motive unter (Schol. V. 629 (627). Argum. I. II. VIII. IX. X. Aelian. var. hist. 2, 13. Eunap. vit. soph. p. 21 f.).

für die Gebildeten geniessbar, da diese aber Sokrates besser kannten, machte es Aristophanes keinem recht. Der Chor der Wolken vollends, an sich kein üblicher, hatte einen zu ernsthaften nicht einmal durch eine komische Maske beeinträchtigten Charakter[1]). So fiel das Stück verdientermassen durch[2]). Voll Entrüstung über die Geschmacklosigkeit des Publikums, da er selbst seine Kenntnisse von der Philosophie bewundernd das beste geleistet zu haben glaubte[3]), übergab Aristophanes das Stück dem Buchhandel, ging aber sofort[4]) an eine Umgestaltung desselben, damit er dadurch das Recht erhielte, das Urteil der Athener zum zweiten Male herauszufordern. Warum er diesen Vorsatz nicht ausführte[5]), wissen wir nicht; nur glaube man nicht, er habe etwa sein Urteil über Sokrates berichtigt, denn er führte nicht bloss in den „Fröschen" (V. 491 ff). einen Hieb auf den Philosophen, sondern machte auch die Umarbeitung bekannt. Die Alten besassen also zwei „Wolken", über deren Unterschiede ein Kommentator interessante Mitteilungen macht[6]). Danach sind in der uns erhaltenen

---

1) Man versteht den Witz V. 344 falsch, wenn man meint, die Wolken hätten lange Nasen gehabt.

2) Arg. Nub. II. X. fabeln, dass Alkibiades die Schuld daran getragen habe.

3) Nub. 520 ff. Vesp. 1043 ff.

4) Nach 421 wäre der politische Eingang schwerlich stehen geblieben.

5) Eratosthenes in den Scholien zu V. 552 (vgl. 549) u. Arg. VI; dagegen kann die Angabe von Arg. V., dass er Ol. 89, 2 (422) zum zweiten Mal durchfiel, nicht aufkommen, sie beruht auf Schol. 549. 552 (auch 592). Vielleicht erklären der Erfolg von Eupolis' „Schmeichlern" und zugleich der Plagiatstreit Aristophanes' Benehmen.

6) Argum. VI, vgl. Schol. V. 520. 543. Allerdings kannte Kallimachos (Eratosth. a. O.) nur ein Stück, ebenso fehlen ausdrückliche Citate, denn sowohl Νεφέλαις δευτέραις Athen. 7, 299 b. 8, 345 f. Lex. rhet. Bekk. An. 85, 28 als προτέραις N. Athen. 4, 171 c, N. ά Schol. Plat. p. 465 beziehen sich auf das erhaltene Drama. Vgl. W. Esser de prima et altera quae fertur Nubium Ar. editione, Bonn 1821; K. Fr. Hermann de Ar. fab. quae N. inscr., ind. l. Marburg 1833 = Jahns Archiv 1833 S. 412 ff.; Fritzsche quaestiones Aristoph., Lpg. 1835 p. 111 ff. u. de fabulis ab Ar. retractatis spec. I., Rostock 1849; Teuffel Philol. 7, 325 ff. Rhein. Mus. 10, 214 ff. u. in der latein. Ausgabe; Enger Rhein. Mus. 11, 536 ff.; C. Göttling Ber. der sächs. Ges. der Wiss. 8 (1856) S. 15 ff. = gesammelte Abh. 2, 175 ff.; H. Köchly akadem. Vorträge I (1859) S. 414 ff.; Bücheler Jahrbb. f. Phil. 83, 657 ff.; Kock quaestt. Aristoph. p. 61 ff.; Fr. Ritter Philol. 34,

zweiten Bearbeitung neu eingefügt der grosse Prinzipienstreit der personificierten gerechten und ungerechten Rede, das Ende des Ganzen und die gereizte Parabase, ausserdem waren sicherlich im Detail gleichfalls viele Aenderungen vorgenommen. Aristophanes hat die Umarbeitung nicht völlig zu Ende geführt, was mancherlei Widersprüche und Sprünge der Handlung entschuldigen muss [1]).

Mit den Sophisten stand Euripides, in religiöser und musikalischer Beziehung fortgeschritten, in dem gewöhnlichen Urteil so ziemlich auf einer Stufe, was ihn den Komikern als ein gleich geeignetes Ziel für Angriffe erscheinen liess. Die Art und Weise jedoch, wie ihn Aristophanes, der doch selbst von ihm zu lernen, nicht verschmäht [2]), unermüdlich bis über das Grab hinaus verfolgte [3]), gestattet keine andere hinreichende Erklärung als einen persönlichen Hass. Abgesehen davon, dass er nie eine Gelegenheit, ihn lächerlich zu machen vorbeigehen liess, trug Euripides die Kosten mehrerer besonderer Stücke, von denen „Die Dramen oder der „Kentaur" [4]) und der Ol. 89, 2 von Philonides aufgeführte „Proagon" (S. 456) verloren sind. Aber „Thesmophoriazusen" und die „Frösche" haben die bittere Feindschaft hinlänglich verewigt.

Die „Thesmophoriazusen [5]), d. h. „die Frauen am Thesmophorienfest" fallen sicherlich in den Januar des Jahres 411 (Ol. 92, 1), als die Vorbereitungen zum Staatsstreich schon be-

---

447 ff.; Paul Weyland de N. Ar., Greifswald 1871; G. Sauerwein ostenditur qui loci in superstite Nub. com. e priore earundem N. recensione quae in Att. theatro commissa erat adhuc servati sunt, Rostock 1872; Fr. Witten de Nubium fab. ab A. retractata, Pr. v. Erfurt 1877.

1) Schol. 581 ἐκ τῶν πρώτων δὲ N. ἐστὶ ταῦτα, vgl. 592.

2) Kratinos nannte ihn Εὐριπιδαριστοφανίζων (fr. 307), worauf er fr. 471 zugestand: χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ.

3) Th. Rumpel de A. poeta Euripidis adversario, Halle 1839; C. C. Hense de Euripidis persona ap. A., Pr. v. Halberstadt 1845; F. Blanchet de A. Euripidis censore, thèse von Paris, Strassburg 1856; R. H. Rudloff de A. Euripidis irrisore, Diss. v. Berlin 1865.

4) Ueber den Titel s. Rud. Schöll Hermes 4, 167; vgl. Schol. Acharn. 61 cod. Ven.

5) J. Zastra über den Zweck von Ar. Th., Breslau 1841; G. Haag Ar. in Thesm., Pr. v. Stettin 1884; s. S. 463 A. 6. — Marxsen über das Verh. des plat. Symposiums zu den Th. des A., Pr. v. Rendsburg 1853.

gonnen hatten[1]. Da die Frauen Athens an Euripides für seinen allbekannten Weiberhass Rache zu nehmen gedenken, sucht er einen, der sich in Frauenkleidung unter sie wagt, um ihn zu verteidigen. Als der weibische Agathon ablehnt, beredet der Dichter einen Verwandten seiner Frau[2] dazu; dieser wird entdekt und von Amtswegen in den Bock gespannt, zuletzt jedoch von Euripides, nachdem dieser mit den Frauen einen Friedensvertrag geschlossen, befreit. Vom Standpunkte der dramatischen Oekonomie gehört das Stück zu den gelungensten aristophanischen Komödien; nur muss der denkende Betrachter sich darüber wundern, dass der Komiker die Sittenlosigkeit und Trunksucht der Weiber höchst drastisch schildert, während an Euripides selbst nicht viel komisches ist; allein für konsequente Moralisten dichtete Aristophanes nicht!

Mit den bald nach Euripides' Tod, im Januar 405 (Ol. 93,3) aufgeführten „Fröschen"[3] begab sich Aristophanes auf ein fast ausschliesslich literarisches Gebiet; denn, von mehreren possenhaften Episoden und der politischen Parabase abgesehen, erörtert das Lustspiel die Frage, ob die zeitgenössische Tragödie Aeschylus oder Euripides zum Muster nehmen solle. Dionysos steigt wegen des traurigen Zustandes seiner tragischen Bühne selbst in die Unterwelt hinab, um den wahren Tragiker wieder heraufzuholen; im Wettkampfe siegt Aeschylus glänzend. Der strenge Theoretiker findet an dieser Komödie viel zu tadeln.

1) Nach V. 1060 ist die Komödie ein Jahr nach der „Andromeda" des Euripides aufgeführt, womit Schol. V. 841 übereinstimmt. V. 804 bezieht sich auf das Seegefecht von Syme. S. auch V. 814, 1168 f. 1143 ff. Vgl. W. C. L. Clarisse ad Thucydideam belli Pelop. epocham annotatio, Leiden 1838 p. 129 ff.; G. Chr. Jeep quo anno et diebus festis Ar. Th. doctae sint, Pr. v. Eutin 1859.

2) Aristophanes nennt ihn κηδεστής τις. In den Personenangaben der Handschriften heisst er ohne Grund Mnesilochos.

3) Aug. W. Bohtz de Ar. Ranis, Gotha 1828; Ed. Meier de Ar. R., ind. schol. Halle 1836/7. 1851. 1852 = opuscula I p. 1—73; Fr. W. Wagner quaestt. de R. A. spec. I. Breslau 1837. [2]1846; Heinr. J. Seemann de Ranar. fab. Aristophaneae consilio, Pr. v. Neisse 1846; Fr. H. Hennicke de Ran. Aristophaneae fab. indole atque proposito, Pr. v. Cöslin 1855; J. Radeck de R. A. fab., Pr. von Lüneburg 1871; Wecklein Studien zu Ar.' Fr., Pr. v. München 1872 u. Philol. 36, 221 ff.; Alex. Drescher quaestt. de Ar. R. I. Mainz 1879. — Ueber den Chor: Rossignol Revue archéol. X (1854) p. 445 ff.

An dem Kerne der Handlung selbst ist zwar höchstens dies auszusetzen, dass auf Aeschylus ebenfalls allerlei lächerliche Streiflichter fallen, aber weder der Chor der Frösche, nach welchen Aristophanes trotz ihrer Nebensächlichkeit der Menge zu Liebe die Komödie benannte, noch der der seligen Mysten stehen mit jener in Zusammenhang, ebensowenig die komische Einleitung, wo Dionysos von Herakles dessen Ausrüstung borgt. Ueberdies stammen die Frösche von Magnes, der falsche Herakles von Pherekrates und derselbe Dichter führte bereits auch Aeschylus in der Unterwelt vor [1]). Damit soll keineswegs gesagt sein, das Stück sei in dieser Gestalt des Aristophanes unwürdig, mithin überarbeitet [2]). Wir begreifen vollkommen, wie das Volk, im Inneren vor einem Staatsstreich, nach aussen von Lysander ängstlich zitternd, dem Dichter gerne in das bunte Reich der Fastnachtsphantasie folgte und für das Sprühfeuer seiner Witze, wie für die versöhnlichen Worte V. 1431 ff. so dankbar war, dass es zu dem ersten Preise den ehrenvollen Beschluss, die Frösche nochmals wie ein neues Stück darstellen zu lassen, fügte [3]). Eine durchschlagende Wirkung muss der Refrain ληκύθιον ἀπώλεσεν erzielt haben, denn „das Fläschchen" wurde von nun an die stehende Bezeichnung des tragischen Verses [4]).

Aristophanes parodierte ausserdem drei euripideische Tragödien, nämlich Aiolos in dem zweimal von ihm bearbeiteten Aiolosikon, Polyidos und Phoinissai; sämtliche sind verloren gegangen. Jenes wiederfuhr auch den „Lemnierinen" des Sophokles. Die Gattung der mythologischen Posse scheinen

---

1) Schol. Pac. 749 in den Κραπάταλλοι.

2) So meinten Welcker äschyleische Trilogie S. 426, Bernhardy gr. LG. II 664. 944, E. v. Leutsch Philol. Suppl. 1, 124 ff., Stanger über die Umarbeitung einiger arist. Kom. S. 5 ff., Em. Schinck in der Gratul. des phil. Sem. an Bernhardy, Halle 1872, Zielinski Gliederung der altatt. Komödie S. 149 ff.; Schol. Plat. p. 330 B ist ein Gedächtnisfehler. V. 1430 ff. erkannten schon Apollonios und Aristarch als Interpolation.

3) Dikaiarchos im Argum. III. (Eine ähnliche Ehre widerfuhr dem „Eunuchus" des Terenz). Er soll ausserdem für die Parabase einen Zweig des heiligen Oelbaums erhalten haben (Vita 46 ff.).

4) Schon Kallimachos (fr. 98 c bei Schol. Hephaest. A 6, 3 p. 156) sagte τραγῳδὸς μοῦσα ληκυθίζουσα; κομπολήκυθοι Schol. a. O. p. 157; ampullari Horat. ep. 1, 3, 14, ampulla a. p. 97. Rud. Hanow de Aristophanis ampulla versuum corruptrice, Pr. v. Züllichau 1844; Wecklein a. O. S. 26 ff.

höchstens drei Stücke, nämlich Daidalos, die Danaiden und Kokalos [1]), zu vertreten.

Da wir, was sonst von dem einen Aristophanes gesagt zu werden pflegt, [2]) grösstenteils in die allgemeine Schilderung des alten Lustspiels eingeflochten haben, werden wir uns zur richtigen Beurteilung seiner Individualität mit dem Urteil der Alten, welche zwischen ihm und seinen dichterischen Genossen einen Vergleich anstellen konnten, zufrieden geben. Sie nennen ihn den genialsten und schwungvollsten unter Allen und setzen nur die Mattigkeit der Chorlieder aus [3]). Aristophanes rühmt sich, wie er überhaupt sein Licht nicht unter den Scheffel zu stellen pflegt, selbst seines Ideenreichtums und der Neuheit seiner Einfälle [4]); im allgemeinen, wiewohl er weder von Wiederholungen noch von Entlehnungen ganz frei ist, war dieses Selbstbewusstsein gerechtfertigt [5]). Aristophanes' Witz fand allgemeinen Beifall, weil er weder die Derbheit des Kratinos noch die Spitzigkeit des Eupolis besass [6]). Wenn der Komiker bei Laune ist, sprudelt er von Uebermut, ohne an die Sittenrichter sich zu kehren; Hegel sagt treffend [7]): „Ohne ihn gelesen zu haben, lässt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann". In beiderlei Hinsicht könnte nur Rabelais den Wettkampf mit dem griechischen Dichter aufnehmen. Unter der ungeheueren Menge von Witzen befinden sich natürlich auch viele schale und noch mehr solche, deren Absichtlichkeit in die Augen fällt. Soviel die Lückenhaftigkeit der Ueberlieferung zu urteilen verstattet, scheint es, dass er zwar das Lustspiel in keinem Punkte theoretisch und schöpferisch vervollkommnete, dagegen

1) Vgl. E. Kuhnert Jahrbb. Suppl. 15, 197 f.

2) Jacobs Nachträge zu Sulzer 7, 113 ff. = vermischte Schriften, Lpg. 1829 III S. 322 ff.; Theod. Rötscher de Ar. ingenii principio, Berlin 1825 u. indicia veterum et recentiorum de A. poeta breviter in conspectu posita, Pr. v. Bromberg 1841; Ed. Müller Theorie der Kunst bei den Alten I (Breslau 1834) S. 134 ff.; Jul. Richter zur Würdigung der arist. Komödie, Pr. v. Berlin 1845; Deschanel etudes sur Ar., Paris 1867.

3) Anon. III 12 μάκρολογώτατος Ἀθηναίων καὶ εὐφυΐᾳ πάντας ὑπεραίρων .... τοῖς δὲ μέλεσι λεπτότερος.

4) Nub. 546 ff. Pac. 749 ft.

5) Th. Kock Rhein. Mus. 39, 120 ff.

6) Platon. II 3; vgl. V. 5.

7) Aesthetik III S. 560.

das Ueberkommene mit unvergleichlichem Esprit behandelte. So sehr Plato jeden Komödianten verachtete, als genialsten Vertreter der Gattung musste er Aristophanes nennen [1]).

Als jedoch Menander und dessen Genossen das bürgerliche Lustspiel mustergiltig und regelrecht ausgebildet hatten, verlor man allen Geschmack an den scharfgewürzten Possen, zu deren vollem Verständnis, weil sie fortwährend auf Interessen des Tages anspielten, ein Grammatiker notwendig war [2]); vergeblich hat man die erste Scene der Frösche auf einem Vasenbilde nachzuweisen gesucht [3]). Aristophanes verblieb thatsächlich drei Jahrhunderte lang den Gelehrten, für die er eine Hauptquelle der attischen Sprache und Realien abgab [4]). Aristophanes von Byzanz besorgte eine Ausgabe, doch die erhaltenen je zehn Trimeter umfassenden Inhaltsangaben, welche praktische das Memorieren erleichternde Einrichtung allerdings alte römische Grammatiker bei den Komikern anwendeten, enthalten keine Spur gelehrter Gründlichkeit; sein Schüler Kallistratos folgte ihm auch auf dieses Gebiet. Gleichzeitig wandte Aristarchos dem Komiker seine Aufmerksamkeit in Bezug auf den Text und die Erklärung zu [5]); aus seiner Schule gingen Kommentare von Chairis, Euphronios, vielleicht auch die des Apollonios und Demetrios Ixion hervor [6]). Die Perga-

---

1) Seine angebliche Bewunderung des Aristophanes (V. Arist. 54 ff. Vit. Plat. 98 ff. Thom. M. 5) ist aus dem „Symposion" hergeleitet. Auch Aristoteles nennt Aristophanes poet. 3 p. 1448 a 28 als Klassiker der Komödie. Benützung bei Dichtern des vierten Jahrhunderts: E. v. Leutsch Philol. Suppl. I 121 A. 265. — Ueber Aristophanes' Ansehen: Schetti Rivista di filol. 10, 132 ff.

2) Plutarch. symp. 7, 8, 3.

3) Welcker alte Denkmäler III 498 ff. Archäol. Ztg. 1849 T. III 1 (Baumeisters Denkm. S. 821 Abb. 904); hier tritt ja der wirkliche Herakles auf.

4) Ferd. Stöcker de Sophoclis et Ar. interpretibus Graecis, Pr. v. Hamm 1826; O. Schneider de veterum in Aristophanem scholiorum fontibus, Diss. v. Berlin, Stralsund 1838. Ueber die Athetesen Gust. Ehrhardt de Ar. fabularum interpolatione, Halle 1881 p. 8 ff.; Bemerkungen über die Homonymen: E. Maass de biographis Graecis p. 130 f. 139—41; P. Stengel ad res sacras cognoscendas cujusnam momenti sint scholia Aristophanea, Symbolae Ioachimicae, Berlin 1880.

5) Osk. Gerhard de Aristarcho Aristophanis interprete, Diss. v. Bonn 1850.

6) Chairis: Schol. Arist. Ran. 1055 (1060); Euphronios: Aug. Blau de

mener stellten erst viel später in Herodikos und Asklepiades von Myrlea, vielleicht auch dem Rhodier Timachidas Kommentatoren [1]).

Mit der atticistischen Renaissance änderte sich dieses Verhältnis vollständig. Weil jeder, der gebildet heissen will, jetzt aus den alten Komikern attische Phrasen memorieren muss (S. 390)[2]), kommt Aristophanes in die Mode. Er heisst graziös [3]), und Komiker κατ' ἐξοχήν [4]) und empfängt die übliche Huldigung der Epigrammatiker. Der Verfertiger der Doppelherme von Tusculum [5]) gönnt nur ihm, nicht auch Menander die Siegerbinde. Obgleich die strengen Philosophen, wie Plutarch in der Σύγκρισις 'Αριστοφάνους καὶ Μενάνδρου, wovon leider nur ein Excerpt vorliegt, energisch, ja gereizt gegen eine solche Wertschätzung des sittlich anstössigen Dichters Protest erheben, können sie doch nicht verhindern, dass alle sorgfältigen Stilisten, die Kirchenväter nicht ausgenommen [6]), Aristophanes attische Sprachfeinheiten abzulauschen sich bemühen, zu welchem Zwecke der gelehrte Galenos fünf Bücher lexikalischen Inhalts schrieb; am liebsten las man die „Wolken" wegen ihres Inhalts [7]). Der gelehrteste Kommentar dieser Periode rührt wieder von Didy-

---

Aristarchi discipulis, Jena 1883 S. 67 ff.; Apollonios: Blau p. 50 ff. (Eigentümlich sagt Schol. Av. 1242 ἐν τοῖς ἐπιγεγραμμένοις 'Απολλωνίου; nach Wilamowitz Kydathen S. 154 f. A. 72 ist er der Sohn des Chairis Schol. Vesp. 1239, aber die dortige Stelle hat der Scholiast aus Artemidoros geschöpft); Demetrios Ixion: Stäsche de Demetrii Ixionis grammat. scriptis, Halle 1883 p. 25 ff. 52 ff.; Dionysios: Hesych. u. 'Ιστριανά.

1) Herodikos: Schol. Ran. 1055 (1060); Asklepiades: Scholien u. Hesych. u. Κολακοφωροκλείδης; Timachidas wiederholt in den Scholien der Frösche genannt.

2) Dazu dient Aristophanes Achill. Tat. 8, 9.

3) Χαρίεις Athen. 7, 276 d. 13, 569 f. Schon Cicero verehrte ihn (ad Qu. fr. 3, 1, 6) und nannte ihn den witzigsten Dichter der alten Komödie (de leg. 2, 15, vgl. Gell. 1, 15. 13, 25).

4) Hermogen. περὶ δεινότ. 34 p. 440, 13; ebenso in Scholien Rivista di filologia 10, 148 Anm. 1.

5) Welcker Annali d. Inst. 1853 p. 251 ff. Monum. d. Inst. 5, 55, Archäol. Ztg. 1858 Sp. 10 ff., anders Stark Archäol. Ztg. 1857 Sp. 87 ff.

6) Ueber Johannes Chrysostomos Villoison Long. p. XIV; auch beachtet ihn z. B. Isidoros v. Pelusion ep. V 331. S. auch Themist. or. 23, 350.

7) Vgl. Synes. Dio p. 40, auch Lucian. Prometh. 6; Rich. Förster Hermes 12, 214 f.

mos her[1]), dessen Anmerkungen manchmal noch in der ursprünglichen Form erhalten sind[2]). Auf seiner mühsamen Arbeit ruhten die Kommentare von Symmachos[3]) und Phaeinos[4]). Aus diesen Hilfsmitteln und Heliodoros' metrischer Analyse der lyrischen Abschnitte[5]) bestehen unsere alten Scholien, welche die notizenreichsten aller griechischen Kommentare sind, besonders wenn man die zahlreichen von Suidas aus einer besseren und vollständigeren Handschrift gezogenen Artikel beizieht[6]). Der beste der erhaltenen Codices ist der von Ravenna, welchem in der Ausgabe der Scholien von Dindorf (Lpg. u. Oxford 1819, 3 Bde.) und auch von Dübner (Paris 1843) — Musuros' editio princeps ist wertlos und interpoliert — leider noch nicht die gebührende Berücksichtigung zu Teil geworden ist[7]).

---

1) O. Schneider a. O. p. 14 ff.; Mor. Schmidt Didymi Chalc. fragm. p. 246 ff.

2) Z. B. Schol. Plut. 9 p. 6, 21 Dind., wo er seinen Pindarkommentar citiert, und Schol. Av. 1508 ἐν τοῖς Ἀτταλείοις εὗρον σκιάδιον καὶ ἐν τῷ παλαιῷ τῷ ἐμῷ.

3) M. Schmidt a. O. p. 289 ff.; Ad. Schauenburg de Symmachi in Ar. interpretatione subsidiis, Halle 1881; nach Wilamowitz Kydathen S. 166 rühren die Selbstcitate mit ὡς εἴρηται von ihm her. Er wird von Herodian (π. μονηρ. λεξ. 39) angeführt.

4) Auf sie verweisen die subscriptiones: Παραγέγραπται ἐκ τοῦ Φαεινοῦ καὶ Συμμάχου καὶ ἄλλων τινῶν (unter den Wolken, verkürzt unter dem Frieden und den Vögeln). In diesen Kommentaren waren auch die verlorenen Stücke erklärt, wie Schol. Lysistr. 1237, Ach. 106, Vesp. 579 zeigen.

5) Ἀριστοφάνειος κωλομετρία; hinter den Wolken und dem Frieden findet sich die Unterschrift κεκώλισται ἐκ τῶν Ἡλιοδώρου. Heliodori colometriae Aristophaneae quantum superest cum reliquis scholiis in Aristophanem metricis ed. Carol. Thiemann, Halle 1869; O. Hense Heliodoreische Untersuchungen, Lpg. 1870; W. Christ Sitzungsber. der bayer. Akad. 1871 S. 617 ff.

6) Gg. Bünger de Ar. Equitum Lysistr. Thesm. ap. Suidam reliquiis, Strassb. 1878 p. 70 ff. = Dissert. Argentorat. I. p. 149 ff. (auch Hesychios hat Scholien excerpiert, so z. B. den Artikel θαλλοφόρος). Gregor von Korinth benützte die Scholien zu den Acharnern (Morsbach Rhein. Mus. 31, 576 f., vgl. 580 f.).

7) Holzinger Wiener Studien 4, 1 ff.; A. Martin les scolies du manuscrit d'A. à Ravenne, Paris 1882. Ueber die Scholien des Venetus Augsberger Sitzungsber. der bayer. Akad. 1877 S. 254 ff.; Holzinger Wiener Studien 5, 205 ff. (zum Frieden); Ambrosianus: Schnee Ztsch. f. österr. Gymn. 35, 805 ff. Ueber den kritischen Wert O. Lange variae lectiones in scholiis Aristophaneis latentes, Diss. v. Greifswald 1872.

Die Byzantiner fuhren, wie viele aristophanische Phrasen zahlreicher Schriftsteller zeigen [1]), mit dem fleissigen Studium des Komikers fort, wenn auch manche Menander höher stellten [2]). Jeder Gebildete las wenigstens die drei Stücke Plutos, Wolken und Frösche; eine höhere Bildungsstufe bezeichnet die sieben Lustspiele enthaltene Sammlung der Venediger Handschrift; auf unsere elf Stücke war bereits Suidas beschränkt. Bedauerlicher Weise erscheinen uns die Aristophanesstudien der byzantinischen Gelehrten jetzt in höchst unvorteilhaftem Lichte. Eustathios' Kommentar ging nämlich ganz verloren [3]), während von Tzetzes' in der Ambrosiana liegendem Kommentar ausser den bekannten Leitfäden (S. 392) und einigen Proben nichts veröffentlicht ist [4]), obgleich er von Thomas und Triklinios [5]) sich vorteilhaft unterscheidet. Den Schulbetrieb charakterisieren die Kürzung der alten Scholien zu den seltener gelesenen Stücken, die Fabrikation von Inhaltsangaben [6]) und Paraphrasierung der drei Schulstücke [7]).

Die Handschriften belaufen sich auf eine hohe Summe [8]),

1) Vgl. Walz' rhetores Graeci III 534, 8. Vieles ist in Kommentaren (z. B. Wold. Ribbecks Acharnern) zerstreut; Joh. Malchin de Choricii Gazaei veterum Graecorum scriptorum studiis, Kiel 1884 p. 50 ff.; Alb. Jahn anecdota Graeca, Bern 1839 p. XXXIII, 30, Ztsch. f. historische Theologie 1845 IV S. 66 f. und bei Migne, patrolog. Gr. 36, 766c; Sternbach meletemata Graeca I p. 150 ff. (zu Tzetzes).

2) Psellos bei Sathas, μεσ. βιβλ. V 538; Lagardes symmikta p. 174.

3) Doch bewahrt der Homerkommentar manche Reste z. B. p. 1397, 24 ff. (vgl. Schol. Ran. 1400).

4) Heinr. Keil Rhein. Mus. 6, 616 ff.; van Herwerden Soph. Oed. R. ed. major, Utrecht 1866 p. 212 ff.; Dübner u. Mor. Schmidt Philol. 25, 687 ff. (zu Plut. 137); A. v. Velsen Philol. 35, 699 ff. (zu Plut. 1—34); Studemund Philol. 46, 4 f. Der Text ist kritisch wertlos (A. v. Velsen a. O. S. 696 ff.; Studemund Anecdota p. 248 ff.).

5) Die editio princeps enthält auch einen Abschnitt περὶ μέτρων von letzterem.

6) Fr. Leo Rhein. Mus. 33, 405 ff.; O. Ulrich Tirocinium seminarii Bonn. 1883 p. 27.

7) Plutos mit Interlinearparaphrase im cod. Pal. Vat. Gr. 363 p. 220 Stev. Die Handschrift von Cremona enthält eigenartige, aber wertlose Scholien und viele Glossen (Novati Rivista di filologia 8, 235 ff. 257 ff.).

8) Blaydes verzeichnet in der editio minor I p. LXXV 96 Handschriften, darunter 65 der Schulstücke. Vgl. R. Schnee de Aristophanis manuscriptis quibus Ranae et Aves traduntur, Hamburg 1886.

doch enthalten zwei Drittel derselben nur Schulkomödien und zwar entweder einzelne oder alle drei. Obgleich kein einziger Codex die Alleinherrschaft beanspruchen kann und alle von Fehlern wimmeln, ragen doch einige an Güte hervor, vor allem der berühmte codex Ravennas, im elften Jahrhundert mit Uncialbuchstaben geschrieben, einst Urbinas, jetzt aber dem Camaldulenserkloster La Classe bei Ravenna gehörig [1]; ihm steht an Wert eine gleich alte Venediger Handschrift (Marcianus 474) zunächst, deren sieben Stücke aus mehreren ungleichwertigen Manuskripten zusammengestellt sind [2], dann ein Ambrosianus [3], mit welchem Suidas' Handschrift verwandt ist [4], zwei Laurentiani und ein Cremonensis [5]. Ein aus Aegypten nach Paris gebrachtes Pergamentblatt mit Versen der „Vögel" ist mehr durch Alter als durch Wert ehrwürdig [6].

Die erste von dem Kreter Musuros für Aldus veranstaltete Folioausgabe (Venedig 1498) enthielt die Lysistrate und Thesmophoriazusen noch nicht [7]; die erste Juntaausgabe (Florenz 1545) wich davon nicht viel ab, der Verleger lieferte aber jene zwei aus jenem Codex Ravennas nach. A. Francinus (Florenz 1525), Nikolaus Frischlin (Frankfurt 1586. 1597, fünf Stücke mit lateinischer Uebersetung und Verteidigung des Dichters) und Joseph Scaliger (Leiden 1624. 1670) verbesserten den Text; Aemilius Portus (Orleans 1607), Ludolph Küster (Amsterdam 1710), Steph. Bergler (Leiden 1760, 2 Bde). und P. Brunck (Strass-

---

1) A. v. Velsen über den Codex Urbinas der Lys. u. der Thesm. des Ar., Pr. v. Saarbrücken, Halle 1881; W. G. Clark Journal of philology III (1871) p. 153 ff.; A. Martin a. O. (p. I ff. Geschichte der Handschrift, p. IX ff. Beschreibung derselben).

2) Facsimile: Wattenbach Schrifttafeln 38. 39. exempla 46. 47; über das Verhältnis zum Ravennas: G. Hermann Nubes p. IX; Alb. Bamberger de Ravennate et Veneto Aristophanis codicibus, Diss. v. Bonn 1865.

3) Vgl. Rud. Schnee de Ar. codicibus capita duo, Halle 1876 (Kollation von Ven., Ambr. u. der Laur. für die „Wolken").

4) Bünger a. O. (S. 472 A. 6).

5) Fr. Novati Rivista di filologia 6, 499 ff. 8, 226 ff. (Varianten zu den Wolken); Piccolomini Studi de filologia greca I p. 19 ff. (Frösche). — Victoriana: Acta philol. Monac. I 341 ff.; Ambros. L 39 sup.: Piccolomini a. O.; Tübinger Handschrift: Tafel Seebodes Archiv 1829 Nr. 24.

6) H. Weil Revue de philol. VI 179 ff.

7) Beschrieben bei Legrand bibliographie hellénique I p. 45 ff. (über die Noten des Musuros I p. CIX A. 2).

burg 1783, 3 Bde.) sorgten auch für die Erklärung; indes wurde das Zeitalter des französischen Geschmackes von den Derbheiten der alten Komödie abgestossen, höchstens den ziemlich wohlanständigen „Plutos" liess man noch passieren, ja der gräcisierende Dichter Ronsard machte sich zuerst mit einer Uebersetzung dieses Stückes bekannt. Racines zeitgemässe Bearbeitung der „Wespen" (les plaideurs) konnte jedoch nicht verhindern, dass Diderot den Athener einen originellen Possenreisser hiess und Voltaire von ihm sagte, er sei weder Komiker noch Dichter. Goethes „Vögel" waren ebenfalls nicht geeignet, Aristophanes in seiner Eigenart zu würdigen; selbst Wielands kongeniale Uebersetzung der Acharner, Wolken, Ritter und Vögel (Wien 1813—14) blieb wirkungslos. Der athenische Komiker verdankt die Wiedererweckung seines Ruhmes dem Durchdringen der historischen Betrachtungsweise [1]). I. Bekker (London 1829) verwertete zuerst den Ravennas; auf derselben Grundlage bauten W. Dindorf, der zuvor die Sammelausgabe von Invernizzi (Lpg. 1794—1834, Bd. 1. 2. Text, 3.—9. Kommentar, 10.—12. Scholien, 13. Mitchellii prolegomena) zu Ende geführt hatte, in den poetae scenici und der Oxforder Ausgabe von 1835—37 (Bd. IV. Scholien), Dübner (Paris 1842), Bergk (Lpg. 1851. [2] 1857), Meinekke (Lpg. 1860) weiter; Arthur von Velsen begann auf Grund genauer Handschriftenvergleichungen eine kritische Ausgabe des Textes, von der bisher die Ritter (Lpg. 1869), Thesmophoriazusen (1883), Ekklesiazusen (1883), Frösche (1881) und Plutos (1881) erschienen sind; die Fortführung liegt in den Händen Konrad Zachers, welcher zunächst eine neue Ausgabe der Ritter mit den alten Scholien veröffentlichen wird. Blaydes (ed. major 1880 ff. I.—VI. Thesm., Lysistr., Eccles., Aves, Pax, Plut., X. fragmenta [2]), ed. minor Halle 1886, 2 Bde.) bringt weder einen wahren commentarius perpetuus noch einen verlässigen Apparat. Hingegen liegen nützliche Kommentare zu einzelnen Stücken in grosser Zahl vor: A c h a r n e r P. Elmsley, Oxford 1809, Lpg. 1830, Albert

1) Eine vorurteilslose Beurteilung ist freilich auch jetzt nicht häufig; Brentano und Stanger meinten sogar, weil das Erhaltene ihrem Idealbilde nicht entsprach, der echte Aristophanes sei gänzlich verdorben worden. S. auch G. E h r h a r d t de Ar. fabularum interpolatione, Halle 1881.

2) Nachträge: S t e r n b a c h Wiener Studien 8, 231 ff.

Müller, Hannover 1863. Wold. Ribbeck Lpg. 1864 (Griech. u. deutsch); Frieden Jul. Richter, Berlin 1860; Frösche B. Thiersch, Lpg. 1830, V. Fritzsche, Zürich 1845, Herb. Pernice, Lpg. 1856, Th. Kock, Berlin ^{3}1881; Lysistrate R. Enger, Bonn 1844 (mit Scholien); Plutos Tib. Hemsterhuis, Harlem 1744, Herm. Schäfer, Lpg. 1811 (Sammelausgabe), I. F. Fischer und Kuinöl, Giessen (1804-5) 1815, B. Thiersch, Lpg. 1830, H. B. Cookesley, London 1834, Carlo Castellani, Florenz 1872, Ritter W. Ribbeck, Berlin 1867, Kock, Berlin ^{3}1882; Thesmophoriazusen R. Enger, Bonn 1844 (mit Scholien); Vögel Th. Kock, Berlin ^{2}1876; Wespen (kritisch R. H. Hirschig, Leiden 1847) Jul. Richter, Berlin 1858; Wolken Fr. August Wolf, Berlin 1812 (griechisch und deutsch), Gottfr. Hermann, Lpg. 1799. 1830, W. Teuffel, Lpg. lat. ^{2}1863, deutsch 1867, Th. Kock, Berlin ^{3}1876, übers. von A. Franchetti, eingeleitet und erklärt von D. Comparetti (Firenze 1881). Das grössere Publikum pflegt Aristophanes durch die Uebersetzung von Joh. Gust. Droysen (Lpg. ^{2}1869, 2 Bde., kleinere Ausg. 1871) kennen zu lernen. Ein Wörterbuch ist im Werden (O. Bachmann, lexici Aristophanei spec., Pr. v. Frankf. a. O. 1884); einstweilen müssen genügen: J. Sanxay, lexicon Aristophanicum, Oxf. 1811, J. Caravella, index Aristophanicus, Oxf. 1822, H. Holden, Onomasticon Arist., Cambridge ^{2}1869 und H. Dunbar, a complete concordance to the comedies and fragments of A., London 1884.

Seit dem peloponnesischen Krieg nahm die Zahl der Komiker erheblich zu, ohne dass das Ueberlieferte zu einer genügenden Schilderung der damaligen attischen Bühne hinreicht. Es ist die stets unerfreuliche Zeit des Uebergangs, des Suchens nach etwas Neuem. Im allgemeinen nehmen die Travestien mythologischer Stoffe unverkennbar zu, aber auch so manches neuartige dringt ein. So ist Kallias[1]) eigentlich nur wegen seiner seltsamen ABC-Tragödie[2]), in welcher er die

1) Sohn des Lysimachos mit dem Spitznamen Σχοινίων (Suidas); kurz vor Strattis Athen. 10, 453 c. Er verspottete in den πεδῆται (fr. 11 ff.) Euripides und Sokrates, Akestor und Melanthios, dann den Seher Lampon. Fragmente von sechs Stücken (die „Kyklopen" wurden auch Diokles zugeschrieben) Meineke II 735 ff. Kock I 693 ff.

2) Γραμματικὴ τραγῳδία; Böckh tragoediae princ. p. 86 ff.; Bergk reliq. com. Att. p. 117 ff.; Welcker kleine Schriften I 137 ff.; Rich. Pietzsch

Tragödientechnik mit Prolog und Chorgesängen geschmacklos parodierte, bekannt. Aehnlich wie Klopstock in seinen „grammatischen Gesprächen“ die Buchstaben personificierte und sprechen liess, war im Dialog von den Vokalen die Rede, während der weibliche Chor Silben sang[1]). Die Chorlieder sollten rhythmisch und musikalisch die euripideische Medea parodieren[2]), worin der ganze Einfall gegipfelt haben dürfte. Uebrigens war das Alphabet den Athenern durchaus nicht etwas so unbedeutendes und selbstverständliches wie in der Zeit des Schulzwanges, sondern galt für eine Offenbarung Athenes[3]) und wurde nicht selten auf Vasen u. dgl. angebracht[4]); vielleicht fiel das Stück obendrein in das Jahr, wo die staatliche Annahme des jonischen Alphabetes, zu welchem sich Kallias bereits bekannte, auf der Tagesordnung stand. Das abgeschmackte Stück hat eine historische Bedeutung, weil es die Rätselkomödie des vierten Jahrhunderts einleitet[5]). Vielleicht steht es in irgend einer Beziehung zur Κωμῳδοτραγῳδία des Alkaios, der Ol. 97, 4 mit dem alten Aristophanes kämpfte[6]); an eine veränderte Zeit mahnen auch die Titel „die Schwestern“ und „Palaistra“, wie auch Diokles[7]) und Kephisodoros[8]) unter anderem „Thalatta“ und „Antilais“ verfassten, an die wir die einzige bekannte Komödie des Parodiendichters Hegemon, „Philinne“ betitelt, anreihen

de Calliae grammatica quae adpellatur tragoedia, Halle 1861; O. Hense Rhein. Mus. 31, 582 ff.; nach U. v. Wilamowitz Hermes 15, 487, 1 eine Spielerei des Strattis.

1) Athen. 10, 453 c.

2) Verdreht bei Athen. 7, 276 a u. 10, 453 e (aus Klearchos, der jedenfalls einen Dichter der mittleren Komödie zum Gewährsmann hatte). Man spottete auch, Sophokles habe die ἀντιλαβαί (S. 287, 6) von Kallias gelernt.

3) Münchner Vase in Gerhards auserlesenen Vasenbildern T. 244.

4) Urlichs Beiträge zur Kunstgeschichte S. 41.

5) Vgl. Athen. 10, 448 b. Der Αἰγύπτιος wäre ein Vorläufer der Typenkomödie, aber da bloss Suidas den Titel erwähnt, ist er nicht ganz unbedenklich.

6) Fragmente: Meineke II 824 ff.; Kock I 756 ff. Sohn des Mikkos und Verfasser von zehn Komödien (Suidas). Sonst parodierte er erotische Mythen.

7) Fragmente: Meineke II 838 ff., Kock I 766 ff.

8) Fragmente: Meineke II 883 ff., Kock I 800 ff. Er siegte zweimal (CIA. II 977 I 6). Vgl. Lysias 21, 4.

(S. 21). Das auf dieselbe Gesellschaftsstufe bezügliche Lustspiel „Anteia“ war gleich den (auch Aristophanes beigelegten) „Städten“ zwischen Eunikos und Philyllios streitig; unter den sicheren Stücken des letzteren [1]) wird der „Brunnengräber“ genannt, wobei der Singular, da er eine Einzelrolle andeutet, Beachtung verdient. Ueber Aristophanes' Söhne (S. 456), Nikochares, den Sohn seines Freundes Philonides[2]), welcher gleichfalls zu den Rivalen des „Plutos“ gehörte, und vielen anderen ist nichts charakteristisches überliefert [3]).

Etwas bestimmter treten nur drei Personen aus dem verwirrenden Gewimmel von Namen heraus: Der Athener Theopompos [4]) griff den in der zweiten Hälfte des peloponnesischen Krieges bekannt gewordenen Laispodias (Fr. 39) an, nahm aber auch die platonische Philosophie zur Zielscheibe (Fr. 15), schmähte den Rhetor Isaios [5]) und führte den „Meder“ (Fr. 30) auf, als Kallistratos schon geraume Zeit zu den politischen Führern gehörte. Die Zahl seiner Lustspiele wird bald auf siebzehn bald auf vierundzwanzig angegeben [6]). Die ver-

1) Fragmente: Meineke II 857 ff., Kock I 781 ff. Sieg CIA. II 977 e 10.

2) Fragmente: Meineke II 842 ff., Kock I 770 ff. Die Titel betreffen Mythen oder Tragödien.

3) Apollophanes: Mein. II 879 ff., Kock I 797 f. (Ἰφιγέρων wurde auch Strattis zugeschrieben); Aristagoras: Mein. II 761 f., Kock I 710 f.; Autokrates: Mein. II 891 f., Kock I 806; Demetrios: Mein. II 876 ff., Kock I 795 f.; Epilykos: Mein. II 887 ff., Kock I 803 f.; Euthykles: Mein. II 890, Kock I 805; Kalliades Athen. 13, 577 b (Gegner des Politikers Aristophon; Meineke I 213 identificiert ihn ohne Not mit Kallias); Kantharos: Mein. II 835 ff., Kock I 764 ff.; Leukon Mein. II 749 f., Kock I 703 f. (mit den Πρέσβεις und Φράτερες fiel er gegen die „Wespen“ und den „Frieden“ durch; Γλύκων Choerobosc. in Hephaest. p. 77, 15 Stud.); Lysippos: Mein. II 744 ff., Kock I 700 ff. (Fr. 6 wird Lampon verspottet); Metagenes: Mein. II 751 ff., Kock I 704 ff. (Die Θουριοπέρσαι wurden nie aufgeführt, Athen. 6, 270 a); Philonikos CIA. II 977 e 11; Polyzelos: Mein. II 867 ff., Kock I 789 ff.

4) Nach Suidas Sohn des Theodektes oder Theodoros, nach Aelian bei Suidas s. v. des Teisamenos; aber das dort beschriebene Weihgeschenk rührte vielleicht gar nicht von dem Komiker her. Zwei dionysische Siege CIA. II 977 e 3.

5) Ps. Plutarch. Isae. p. 839 f.

6) Anon. VII.; Suidas. Fragmente: Meineke II 792 ff., Kock I 733 ff.

minderte Bedeutung des Chors merken wir an der geringen Zahl pluralischer Titel (Knaben, Krämerinen, die Mädchen in Uniform, deren Idee Theopompos wahrscheinlich aus der „Ekklesiazusen" geschöpft hatte); drei nach einzelnen Athenern benannte Stücke (Kallaischros, Pantaleon [1]), Teisamenos) weisen auf die alte Komödie zurück, auch erinnert der „Friede" an Aristophanes, aber volle sieben waren mythologische Possen, vier weitere der Halbwelt gewidmet: Das Aphroditefest, das Dirnchen (Βατύλη), Nemea, Pamphile. „Der Meder" und „der Lebemann" (Ἡδυχάρης) endlich hatten ihre Titel von Charakterrollen. Der zweite von jenen, Strattis, stand zwar in keinem besonderen Ansehen [2]), dennoch fielen seine Werke durch ihren verhältnissmässigen Umfang ins Gewicht [3]). Hier ist wieder das nämliche zu beobachten: Geringe Wertschätzung des Chors (nur die Sommerfrischler [Ψυχασταί] und die Potamier sind danach benannt), einige nur gegen Dichter und Schauspieler gerichtete persönliche Satiren (Kinesias, die Makedonier oder Pausanias, Kallippides), acht Travestien von Mythen oder Tragödien, worunter „Atalantos" (statt Atalante, wie Niobos) [4]) und „Limnomeda" (statt Andromeda) [5]) schon durch die Verballhornung auffallen. Zur neuen Gattung dagegen gehört „der Wüterich" (Ἀνθρωποῤῥαίστης), vielleicht auch „das Verbrennen des Zopyros". Strattis reichte ja weit in das Zeitgebiet der mittleren Komödie hinein; verspottete er doch noch Isokrates' Johannestrieb.

Die erste Stelle unter den jüngeren Zeitgenossen des Aristophanes gebührte jedoch unbestritten Platon [6]), welcher nicht

---

1) Ueber den Verfasser war man nicht einig (Pollux 10, 41).

2) Hesych. u. κολεκάνοι: ἐν τῷ φορτικῷ δραματίῳ.

3) Anon. VII.: 16 Komödien; Fragmente: Meineke II 763 ff., Kock I 711 ff. Drei Stücke waren streitig: Ἀγαθοί (mit Pherekrates), Ἀργυρίου ἀφανισμός (Antiphanes, Epigenes und Philippides), Ἰφιγέρων (Apollophanes). Πότισος ist wahrscheinlich verderbt.

4) Das richtige hat Schol. Arist. Ran. 146, sonst wird Ἀταλάντῃ oder Ἀταλάνταις citiert. Der Verfasser der Ἀταλάνται war unbekannt (Hesych. u. Διονυσοκουπυρώνην. Schol. Arist. Av. 1294).

5) Λημνομέδᾳ ist falsch.

6) Meineke II 615 ff., Kock I 601 ff.; Cobet observationes criticae in Platonis comici reliquias, Amsterdam 1840. Die Zeitangaben bei Suidas, Eusebios und Kyrillos sind oberflächliche Synchronismen.

viel mehr als ein Jahrzehnt später als Aristophanes in den Wettkampf der Komiker eingetreten zu sein scheint. Denn er verdiente sich die Sporen an Hyperbolos, als dieser noch auf der Pnyx das grosse Wort führte [1]), nach dessen Vernichtung Kleophon an die Reihe kam; die „Gesandten" galten Epikrates, welcher zur Zeit des korinthischen Krieges an den Perserkönig gesandt, sich bestechen liess; ihn löst endlich Agyrrhios als Stratege, welches Amt er Ol. 97, 3 (390/89) bekleidete, ab [2]). Die Alten besassen dreissig mit seinem Namen bezeichnete Komödien [3]); wenn wir die drei zweifelhaften bei Seite lassen [4]), so mutet uns ein erheblicher Teil des Restes ganz aristophanisch an. Ich meine erstens Hyperbolos, Kleophon, Peisandros (nach berühmten Demagogen benannt), dann Hellas oder die Inseln, die Siege, die Gesandten (worin Epikrates selbst auftrat), ferner die Feste, die Metöken, die Sophisten, die vom Opfer heimkehrenden Frauen (αἱ ἀφ' ἱερῶν), nicht minder auch die phantastischen „Greife" und „Ameisen". Allein volle acht gehörten doch der mythologischen Travestie an. Der Ol. 97, 1 aufgeführte „Phaon" [5]) war, nachdem Ameipsias' „Sappho" vorausgegangen, nichts prinzipiell neues. Das höchste Interesse beanspruchen dagegen vom geschichtlichen Standpunkt die vier Stücke „Der Dichter", „Das Kind", „Der Jammerer" (περιαλγής) und „Der Lump" (σύρφαξ). Leider gebrauchen die alten Grammatiker, wenn sie Platon ausserordentliches Lob

---

1) Das Fragment bei Plut. Nic. 11. Alc. 13 bezieht sich nicht auf die Verbannung; Kleon war schon als „Kerberos" in der Unterwelt fr. 216; fr. 107 liess also Plato nicht in seinem eigenen Namen sprechen. Wegen Marcellin. vit. Thucyd. 29 vermutet Wilamowitz Hermes 12, 357, dass er zum Kreise des Königs Archelaos gehörte.

2) Fragment bei Plutarch. πολιτ. παραγγ. 4.

3) Suidas; Andronikos verzeichnet sie in zwei alphabetischen Reihen, wobei Φάων ausfiel. Schol. Arist. Plut. 174 schreibt ihm noch einen „Amphiareos" zu.

4) Λάκωνες ἢ ποιηταί (Harpocr. u. Σθένελος), Μαμμάκυθος (Metagenes), die Garderobe (Σκευαί, Aristophanes, Athen. 14, 628 e). Aus Armut musste er sich mit anderen Komikern associieren (Parömiographen über Ἀρκάδας μιμούμενοι, fr. 99), weshalb vielleicht das „Bündnis" auch Kantharos beigelegt ist (Meineke I 163. 185. 251).

5) Schol. Arist. Plut. 179, vgl. Kock I 646.

spenden, so allgemeine Ausdrücke[1], dass wir daraus für die Bestimmung seiner Individualität bloss den Zug der Korrektheit gewinnen; aber es ist nicht zu übersehen, dass Platon von mehreren als das Haupt der mittleren Komödie bezeichnet wird[2]. Seine Lustspiele hinterliessen also einen anderen Eindruck als die aristophanischen.

---

1) Andronikos de comoedia X. Suidas. Anon. IV 5.

2) Andron., Anon. IV 5. VIII 9. IX 9; deshalb nennt ihn Horaz sat. 2, 3, 11 (Wilamowitz Hermes 12 S. 357) und liest die Kaiserzeit seine Komödien noch (a. O. S. 358).

XV. Kapitel.

Die mittlere Komödie.

Charakteristik: Chor und Lyrisches; Stoffe, Verfeinerung des Tons; regelmässige Figuren; Eubulos, Timokles, Antiphanes, Alexandridas, Alexis und die unbedeutenderen Dichter.

Was war aber nun die sogenannte mittlere Komödie[1]? Die alten Literarhistoriker fassten mit diesem Namen die nach Aristophanes und vor Menander und Philemon aufgeführten Stücke zusammen, wobei man über den Platon anzuweisenden Platz, wie wir sahen, nicht einig werden konnte. Die Frage, wodurch dieses Zeitalter von dem aristophanischen einerseits und dem menandrischen andererseits absticht, ist bei dem Verluste aller Stücke ungemein schwierig, wenn überhaupt zu beantworten; indes wollen wir die Bequemlichkeit verschiedener Grammatiker der Kaiserzeit, welche nur alte und neue Komödie scheiden, nicht nachmachen[2].

Die wichtigste äussere Veränderung betraf den Chor. Nach der Ueberlieferung hat der Dithyramben dichtende Par-

---

1) Röder de trium quae Graeci coluerunt comoediae generum ratione ac proprietatibus, Sus. 1831.

2) Zuerst Römer: Vellejus 1, 16, 3. Quintilian. 10, 1, 65 ff. Euanthius p. 4, 21 ff. Rhein. Mus. 28, 418, dann auch Plutarch. mor. 712 a. Harpocr. u. ὀρνιθευτής. Anon. de com. V. VII. VIII 14. Vita Aristoph. 1. Dagegen muss schon die alexandrinische Zeit die mittlere Komödie abgesondert haben, weil man nur Stücke der neuen wiederholte (Köhler Mitteil. des Inst. in Athen 3, 130 f.); der Alexandriner Antiochos schrieb περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων ποιητῶν (Athen. 11, 482 c); s. auch S. 481 A. 2 (Fielitz de Atticorum comoedia bipartita, Bonn 1866 will dies als eine Neuerung der Kaiserzeit hinstellen).

lamentarier Kinesias, um sich für die Angriffe der Komödie zu rächen, auf die Abschaffung der Komödienchoregie hingearbeitet oder sie wirklich durchgesetzt [1]). Dies geht auf einen missverstandenen Witz zurück [2]); denn die Komödie besass mindestens noch zur Zeit, als Aristoteles die Poetik und Theophrast die Charaktere schrieb, einen Chor [3]). Indes hatte dieser einen gegen früher wesentlich geringeren Spielraum. Im „Plutos" beteiligt er sich zwar am Zwiegespräch und Duett, aber die von ihm allein gesungenen Lieder hängen mit dem Stücke nicht mehr zusammen, sondern der Dichter überliess dem jeweiligen Regisseur die Auswahl; dies bedeutet der Vermerk Χοροῦ, den wir schon das Jahr vorher an mehreren Stellen der „Ekklesiazusen (V. 729. 875. 1111), ja sogar schon einmal in der zweiten Bearbeitung der „Wolken" (V. 888) lesen. In dem letzten Stücke des Aristophanes vollends (dem Aiolosikon), wie in den „Odysseus" Kratins und „vielen anderen alten Stücken" diente der Chor zur blossen Ausfüllung der Pausen, welche Aufgabe ihm in der mittleren und neuen Komödie regelmässig zufällt [4]). Da schon vorher Agathon dieselbe Unsitte in der Tragödie aufgebracht hatte, muss das Publikum damals den dramatischen Chorliedern im allgemeinen abhold geworden sein.

Hiemit stand natürlich die Einschränkung der lyrischen Partien [5]) überhaupt in notwendigem Zusammenhang, wenn auch Tetrameter und Anapäste noch einen breiten Raum einnahmen. Noch fühlbarer wurde der Abfall hinsichtlich der Sprache, in-

---

1) Schol. Aristoph. Ran. 153. 406, vgl. Platon. I 7. 8. 15. 18, missverstanden Horat. a. p. 281 ff.

2) Strattis nannte ihn nämlich den Chortöter (Schol. Arist. Ran. 404), das sollte heissen, er bringe die Chöre mit seinen elenden Dithyramben um.

3) Arist. poet. 1 p. 1447 b 27. Theophr. char. 6; dazu passen Antiphan. fr. 91 und die Inschrift Mitteil. des Inst. in Athen III 348, s. auch CIA. II 971 d. Noch in den späten Inschriften von Delphi (Wescher et Foucart, inscript. de Delphes p. 11) kommen sieben komische Choristen vor.

4) Platon. I 10, vgl. 8. 15. 17. Vita Arist. Z. 64 ff., auch Donat. in Terent. Adelph. praef. Der „Aiolosikon" hatte einen Chor (fr. 14 K.), aber keine besonderen Chorlieder, dagegen besass solche noch der „Kokalos" (Vita Arist. Z. 60 ff. ist ganz verwirrt).

5) Ich finde lyrische Masse noch Eubul. 35. 104. 105. Nicostr. 7. Philet. 19. Anaxilas 12. 13; parodische Hexameter sind beliebt; Distichen Antiphanes 149.

sofern sich Niemand zu den Kühnheiten eines Aristophanes und Kratinos aufschwang, sondern, obgleich die konventionelle Gleichmässigkeit des menandrischen Stils noch nicht hergestellt war, doch in der Regel bei der schmucklosen Sprache des täglichen Lebens blieb [1]); die verwegenen Zusammensetzungen beispielsweise, jenes Charakteristikon der alten Komödie, waren jetzt eine Seltenheit geworden [2]).

Diese Aenderungen entsprangen der wandelbaren Geschmacksmode, aber die Erschütterungen des peloponnesischen Krieges und der Schreckensherrschaft waren auch an den socialen Verhältnissen nicht ohne tiefgehende Nachwirkungen vorübergegangen [3]). Das perikleische Athen, welches in allem, selbst in der Ausgelassenheit, etwas genial grossartiges gezeigt hatte, sank, seiner Machtstellung beraubt und, was den grössten Teil der Bürgerschaft anlangt, verarmt, unaufhaltsam zu einer Kleinstadt herab. Wie es früher im politischen Leben einem ausschweifenden Sanguinismus gehuldigt hatte, so waren ihm damals die märchenhaften Unmöglichkeiten der Komödie an den Dionysien die liebste Unterhaltung seines regen Geistes gewesen. Jetzt wurde es prosaischer: Die Athener liessen sich etwas Unglaubliches nur mehr in der Form der mythologischen Travestie gefallen, einer Komödiengattung, welche gerade im vierten Jahrhundert ihre Blütezeit hatte. Die darauf bezüglichen Titel sind zahllos; unter ihnen bilden die Göttergeburten bedenklicher Weise eine ganze Gruppe; „Sappho“ (von Ephippos und Antiphanes) und „Phaon“ von Antiphanes) hängen eben durch die Phaonfabel mit diesen mythologischen Stücken zusammen. Das Volksmärchen ist durch „Akko“ (von Amphis) und „Aesop“ (von Alexis) vertreten. Im übrigen stammen allegorische Figuren wie Abulia, die augenscheinlich der Tragödie entlehnt sind, und tote Vertreter eines Principes [4]) allein aus dem Reiche der Phantasie. Sonst liebt aber das Volk die nüchterne Wirklichkeit [5]), die damals recht einförmig gestaltet war. Mochte auch Athen dazumal viel

1) Aristot. rhetor. 3, 7 p. 1408a 14; Anon. III 14.

2) Z. B. Ephipp. fr. 14, 3.

3) Fr. Blass die socialen Zustände Athens im 4. Jahrhundert v. Chr., Rede. Kiel 1885.

4) Wie Euripides Eubul. 27; Solon im „Aisopos“ des Alexis fr. 9.

5) Ὑποθέσεις Anon. III 13.

mehr als früher von Fremden besucht werden und durch regeren Verkehr mit Aegypten und Vorderasien einen etwas erweiterten Gesichtskreis haben, fuhren die attischen Komiker, obgleich sogar sie jetzt viele und bedeutende Fremde unter sich zählten, über die gefrässigen Böotier[1]), die weichlichen Jonier[2]) u. s. w. zu spotten und die anderen Mundarten nachzuäffen[3]) fort, wenn schon sie jetzt den Nichtathenern einen entsprechenden Anteil an der Rollenzahl einräumten[4]); hingegen waren jetzt die Ansichten über die politischen und persönlichen Angriffe geklärter geworden. Ein Eingreifen der Gesetzgebung ist nicht wahrnehmbar, denn die Polemik hört nicht mit einem Male auf, aber einerseits mussten die fremden Dichter, welche Athens Gastfreundschaft genossen, grosse Vorsicht beobachten, andererseits pflegt eine Verfeinerung der Volkssitten, welche damals durch die Verbreitung populärwissenschaftlicher Bildung unverkennbar eingetreten war, den Stachel der Satire abzustumpfen oder, besser gesagt, zuzuschleifen. Wenn nun jetzt die Komödie von der politischen Opposition und von Schmähungen zu zehren und wirkliche Personen auf die Bühne zu bringen, aufgehört hat[5]), verzichtet sie darum doch nicht auf die Narrenfreiheit, nur dass sie sich feiner und versteckter ausdrückt[6]). Die Kosten des Gelächters tragen am häufigsten die Philosophen, vor allen die Pythagoreer und Plato mit seiner Schule, sodann Dichter, Schauspieler und Musiker[7]). Allein auch die Politiker blieben nicht verschont; am meisten hatten die Führer der Chauvinistenpartei, „der Briareos" Demosthenes („das lanzenfressende Ungetüm") und der Gourmand Hypereides zu leiden, denn die Komödie blieb der Verteidigung des Friedens treu, ausserdem wollten die Komiker mit dem Auslande, wo ihnen Fürstengunst und reicher Lohn zu winken begann, auf gutem Fusse stehen, so dass auswärtige Machthaber vor ihnen sicherer

---

1) Eubulos in der „Antiope", dann fr. 39. 53. 66; Alexis fr. 237.

2) Eubul. 42, 5. 50. Antiphan. 91; Argiver Ephipp. 2.

3) Thessalisch Timocl. 11; dorisch Anaxilas 15; böotisch Eubul. 12.

4) Z. B. kommt ein Aegypter Nicostrat. 25 vor, ein Akanthier Amphis 36, ein Syrer Eriph. 6, 1, ein Chalkidier Alexis 143.

5) Aristot. poet. 9 p. 1451 b 12 ff.

6) Anon. IV 4. VIII 8. 9. IX 7.; daher αἰνιγματώδης Andronikos X.

7) Meineke I 287 ff.

als einheimische Politiker waren; man kann als einzige Namen Eubulos' „Dionysios," vielleicht auch Menesaichmos' „Philippos" nennen. Wir berühren mit letzterem eine schwierige Frage; zur mittleren Komödie gehören nämlich zahlreiche Stücke, welche einen Personennamen zum Titel haben, ohne dass wir wissen, ob damit eine wirkliche oder eine fingierte Person gemeint ist; nach Aristoteles waren allerdings zu seiner Zeit erdichtete Namen das übliche [1]).

Aus der Verfeinerung der Sitten entsprang ferner eine verschiedene Beurteilung der Anständigkeitsgrenzen. Denn wenn auch nicht die Sittlichkeit, pflegt doch die Prüderie zuzunehmen [2]). Dem entsprechend pflegte die mittlere Komödie mehr die Zweideutigkeit als die grobe Zote [3]), wie auch die gleichzeitigen Vasenmaler von den Derbheiten ihrer Vorgänger abliessen [4]). Natürlich wurde der Phallos aufgegeben, an welcher Natürlichkeit schon Aristophanes gerüttelt hatte. Dass die Dionysientollheit trotzdem nicht zu kurz kam, dafür sorgte die damals übliche Lebensweise der meisten Athener. Dürfte es doch nicht viele Griechen gegeben haben, die so berühmt wie im vierten Jahrhundert Phryne und Lais waren. Weil nun die meisten Lustspiele sich um Hetären drehten, waren viele sogar nach ihnen benannt [5]). Damals hatte die Demimonde ihre Glanzzeit, bevor die Athener teils durch die Kriege mit Makedonien und die Gründung Alexandriens ärmer teils von jenem unnatürlichen Taumel blasierter wurden; dann zogen sie Romane mit Bürgerstöchtern vor oder, wenn sie eine Hetäre interessieren sollte, musste sie am Ende als Bürgermädchen erkannt werden und zuletzt mit ihrem Liebhaber eine vernünftige Ehe eingehen, was der alte Aristophanes schon im „Kokalos" vorgezeichnet hatte [6]). Zur Zeit der mittleren Komödie jedoch hörte man die Ehe immer für das ärgste Unglück hinstellen [7]). Beinahe noch

1) Poet. 9 p. 1451 b 13.

2) Levesque mémoire sur Aristophane, Mémoires de l'institut national. Litt. I. Paris an 6.

3) Aristot. eth. Nicom. 4, 14 p. 1128 a 22 ff. S. aber Eubul. 53.

4) Dierks Archäol. Ztg. 1885 Sp. 37 f.

5) Meineke I 276.

6) Vita Aristoph. Z. 60 ff.; Antiphanes scheint in der „Hydria" etwas ähnliches dargestellt zu haben, auch Eubul. fr. 80.

7) Antiphanes 251. 252. 292. 221. Anaxandr. 52. Aristophon 25. Alexis 262.

mehr als die Hetären lagen jedoch den Athenern Essen und Trinken am Herzen. Athenaios hat für diesen Gegenstand an der mittleren Komödie eine wahrhaft unerschöpfliche Quelle. Allen geht das Herz auf, wenn sie von ihren Lieblingsspeisen reden, und oft wird gar coram publico geschmaust und gezecht [1]). Da eine wahre Fischmanie herrschte, gab es in Athen keine wichtigeren Personen als die Fischhändler; von dem Gefühle ihres Ansehens durchdrungen, waren sie unzugänglicher als die höchsten Beamten und würdigten den Feilschenden keiner Antwort, obgleich sie sich nicht für zu gut hielten, das Publikum auf alle Weise zu betrügen. Nächst ihnen kam der diebische Koch, der von seinem Handwerk — er selbst sagt nur: Wissenschaft — die höchste Meinung hat und seinem Mietsherrn mit gelehrt klingenden Phrasen imponiert. In jener Zeit war ein glücklicher Thunfischfang den Athenern eine angenehmere Botschaft als eine glückliche Schlacht und ein süsser Kuchen fand mehr Interessenten als ein Staatsgeschäft; die Verschwendung nahm einen so bedrohlichen Umfang an, dass sogar der republikanische Staat von dem Grundsatze des Gehenlassens abging [2]). Ausser denen, welche ein Vermögen zu verprassen hatten, gab es genug andere, welchen bei den gleichen Neigungen die Mittel abgingen und, da der lebhafte Grieche in Gesellschaft zu schmausen und zu zechen gewohnt war, entstand die traurige Klasse der nimmersatten Schmarotzer, die, statt mit ehrlicher Arbeit sich schlecht und recht zu sättigen, ein leckeres Mahl mit Verhöhnungen und Misshandlungen aller Art erkauften und jeden Morgen von neuem die Suche nach einem freigebigen Wirte begannen. Seit Araros [3]) gab es kaum eine Komödie ohne Parasiten, wie kein Festdiner ohne diese unentbehrliche Würze. Die stehende Parasitenmaske der neueren Komödie [4]) ist von Alexis ausgebildet [5]).

---

1) Z. B. Alexis fr. 111.

2) Athen. 6, 245 a b.

3) Athen. 6, 237 a.

4) O. Ribbeck Kolax, eine ethologische Studie, Lpg. 1883. In Lucians Dialog περὶ παρασίτου sind offenbar die pathetischen Parasitenreden der Komödien (z. B. Diodor. fr. 2) verwertet.

5) Karystios bei Athen. 6, 235 e; jedenfalls war der Parasit zu seiner Zeit eine stehende Figur geworden (fr. 116, 2).

Ein wesentlicher Unterschied der mittleren Komödie von dem menandrischen Lustspiel besteht nämlich darin, dass die typischen Rollen desselben vorerst noch im Entstehen begriffen und nach der Seite des Derblächerlichen hin entwickelt sind[1]; die mittlere Komödie stellt ja noch nicht das wirkliche Leben, sondern eine Karrikatur desselben dar[2], während die neue von dieser Tendenz hauptsächlich bloss die äusseren Maskenzüge beibehält. Trotzdem bereitet jene die Typenkomödie dadurch vor, dass die Dichter in eine schablonenhafte Massenproduktion verfielen[3]. Der Dialog sogar hat etwas merkwürdig Gleichartiges, so dass öfters die nämlichen Gedanken mit ähnlichen Worten in verschiedenen Dramen wiederkehren[4]. Es tauchen schon geistreiche Sentenzen, wenn auch noch nicht in dem Masse wie bei den späteren Komikern, auf[5], und, weil Unterhaltungsspiele damals ausserordentlich beliebt waren, brachten die Dichter künstliche Rätsel, z. B. in der Kleobuline des Alexis und der Sappho des Antiphanes[6]. Auf die Gebildeten waren endlich die zahlreichen Parodien populärer Dichter berechnet[7].

Ueber die 57 Dichter der mittleren Komödie haben wir leider wenig zu sagen; eine Aufführung der zufällig citierten Titel wäre zwecklos. Sondern wir Athener und Fremde, so konnte die Heimat der Komödie selbst sich besonders des Eubulos rühmen. Jener wird an die Grenze der alten und mittleren Komödie in die 101. Olympiade gesetzt[8], durchlebte

---

1) Z. B. auch der keifende knauserige Hausvater (Χρέμης τις ἢ Φείδων τὶς ἐκσυρίττεται Antiphanes bei Athen. 6¦, 223 a) und der Flegel (ἄγροικος, Meineke I 332, O. Ribbeck Agroikos, Lpg. 1885).

2) Aristot. rhet. 2, 6 p. 1384 b 10. poet. c. 2 a. E.

3) Athenaios (8, 366 d) kannte über achthundert Komödien aus dieser Zeit; Anon. III 13 zählt 617 Stücke, während der alten Komödie (§ 3) mit Einrechnung der unechten nur 365 zugewiesen werden.

4) Philetaer. 5. 8. Eubul. 67. 84; Meineke I 358 f.

5) Z. B. τὸ 'Αναξανδρίδου τὸ ἐπαινούμενον Aristot. rhetor. 3, 11 p. 1412 b 17.

6) Konr. Ohlert Rätsel und Gesellschaftsspiele der alten Griechen, Berlin 1886 S. 93 ff.

7) Platon. I 16. Anon. III 13; s. S. 482 A. 2.

8) Suidas (Sohn des Euphranor, dem Demos nach Κήττιος). Er verspottete den älteren Dionysios.

aber noch die demosthenische Zeit[1]). Von seinen 104 Komödien[2]) führte Aristophanes' Sohn Philippos einige auf[3]). Timokles ist weniger als Dichter denn als Charakterkopf merkwürdig, indem er den lebhaftesten Anteil an der Politik (besonders in den „Volkssatyrn") bekundet[4]). Kein Athener konnte indes leugnen, dass das Ansehen der komischen Bühne wesentlich mehreren fremden Dichtern verdankt wurde; der angesehenste Komiker des vierten Jahrhunderts, Antiphanes war ja wahrscheinlich ein Kleinasiate[5]), der Ol. 93 geboren, seit Ol. 98 in Athen auftrat und dreizehnmal dort den Preis bekam[6]). Er starb 104 Jahre alt in Kion, nachdem er noch das Königtum des Seleukos erlebt hatte (306, Ol. 118, 2)[7]). Dank diesem hohen Alter und einer unverwüstlichen Frische brachte der Dichter weit über 200 Komödien fertig[8]). Seine Zeitgenossen schätzten ihn so hoch, dass der athenische Staat die Gebeine des Antiphanes einholte und dessen Leiter Demetrios von Phaleron über ihn schrieb[9]). Auch die Späteren hatten von seiner dichterischen Begabung eine hohe Meinung[10]). Einige seiner Stücke

---

1) Athen. 13, 569a. Hypereides (?) bei Phot. u. Εὔβουλος.

2) Suidas; Fragmente: Meineke III 203 ff., Kock II 164 ff. 6 dionysische Siege CIA. II 977 f 5.

3) Schol. Plat. p. 331 B, z. B. Νάννιον Athen. 13, 568 f. Δαίδαλος Themist. ad Aristot. de anima I 3. Καμπυλίων wird bald Eubulos bald Araros beigelegt.

4) Fragmente: Meineke III 590 ff. Kock II 451 ff. Ein dionysischer Sieg CIA. II 977 g 7.

5) Nach Suidas aus Kion (wo er starb) oder Smyrna (ebenso Stob. flor. 29, 51 ?) oder nach Dionysios v. Halikarnass aus Rhodos (vgl. Anaxandrides), nach Anon. III 14 aus dem thessalischen Larissa und von Demosthenes zum Bürger gemacht. Sohn des Demophanes oder Stephanos (auch Anon., wie sein Sohn hiess) und der Oinoe, nach anderen von Sklaven abstammend (Suidas).

6) Ol. 93 γέγονε Suidas, 98 Anon. III 14, Siege: Suidas, darunter 8 dionysische CIA. II 977 f 7; Ol. 106, 2 (354) fiel er nach CIA. II 972 mit den ἀνασῳζόμενοι durch.

7) Bei Suidas lesen wir οδ', aber die Aenderung ist notwendig (vgl. Meineke p. 307), weil die Παρεκδιδομένη auf König Seleukos anspielte (fr. 187, 4). Anon. III 14 ἐν Χίῳ ist aus ἐν Κίῳ entstellt.

8) Suidas: 365 oder 280, Anon. III 14: 260, vgl. Meineke I 310 ff. Fragmente: Meineke III 3 ff., Kock II 11 ff.

9) Anon. III 14; Diog. Laert. 5, 81.

10) Anon. III. 14, ὁ χαρίεις Athen. 1, 27 d, ἡδύς 4, 156 c. Diodoros von

führte sein Sohn Stephanos auf[1]). Sein ihm fast ebenbürtiger Genosse, Anaxandrides stammte aus dem rhodischen Kamiros[2]) und begann 376 (Ol. 100,4) seine Bühnenthätigkeit[3]). Obgleich er ein Fremder war, riss ihn seine leidenschaftliche Gemütsart zu politischer Parteinahme hin. Sie liess ihn zugleich gegen sich selbst wüten; wenn nämlich eines seiner Lustspiele keinen Erfolg gehabt hatte, gab er es, ohne es umzuarbeiten oder von der Zukunft eine bessere Aufnahme zu erhoffen, sofort als Makulatur an die Krämer[4]). Infolge dessen werden von seinen 65 Stücken nicht mehr als 36 citiert, unter denen sich jedenfalls die zehn mit dem ersten Preise gekrönten befinden[5]). Anaxandrides darf sich der offenen Wertschätzung des Aristoteles rühmen[6]). Vielleicht verdankte er dessen Empfehlung, dass ihn König Philipp zu sich berief[7]). Alexis endlich vertritt als Sprössling von Thurii Grossgriechenland würdig. Vor 390 geboren, erstreckte er sein Leben mindestens bis 287[8]) und wurde 106 Jahre alt, ja noch mehr, der Tod ereilte den Greis, als er eben mit einer Komödie gesiegt hatte[9]); wie man sieht, überbot er sogar Antiphanes an Unverwüstlichkeit. Die Zahl seiner Stücke belief sich auf 245, obwohl die Authenticität einiger nicht ganz sicher stand[10]). Vielleicht dankt er es seiner italischen Herkunft, dass er zu den von den Römern am liebsten übersetzten Komikern gehörte[11]). Wenn wir nicht einmal

---

Askalon schrieb περὶ Ἀντιφάνους καὶ περὶ τῆς παρὰ τοῖς νεωτέροις κωμικοῖς ματτύης (Athen. 14, 662 f).

1) Anon. III 14, vgl. Suidas u. Ἀντιφάνης.

2) Chamaileon bei Athen. 9, 374 b (mit λέγεται, vgl. Suidas), nach anderen aus Kolophon (Suidas).

3) Marmor Parium Z. 82.

4) Chamaileon bei Athen. 9, 374 a b.

5) Suidas. Fragmente: Meineke III 161 ff., Kock II 135 ff. Drei dionysische Siege CIA. II 977 f 3.

6) Rhetor. III 10. 11. 12. eth. Nicom. 7, 11 p. 1152 a 22.

7) Ol. 108 nach Suidas (111 nach A. v. Gutschmid).

8) Er erwähnt fr. 244 (s. Kock p. 386) Ptolemaios Philadelphos, der damals Berenike, da sie bloss seine Schwester heisst, offenbar noch nicht geheiratet hatte. Thurii wurde Ol. 97, 3 zerstört.

9) Alter: Plutarch. def. orac. p. 420 e; Tod: Plutarch. sen. adm. p. 785 b.

10) Athen. 2, 59 f gibt ihm das Prädikat χαρίεις. Fragmente: Meineke III 161 ff., Kock II 297 ff. CIA. II 977 f 11.

11) Gellius 2, 23, 1.

von diesen Häuptern etwas näheres sagen können, wie sollte dies bezüglich der Masse gelingen? Wir heben also nur die Fremden heraus, Epikrates von Ambrakia[1]), Diodoros und Dionysios von Sinope[2]), den Dialektiker Eubulides aus Milet[3]) und Sōphilos aus Sikyon oder Theben[4]) und zählen die übrigen rasch alphabetisch mit Verweisung auf die Fragmentensammlungen von Meineke (Bd. III) und Kock (Bd. II) auf, wobei wir die durch die offizielle Siegerliste bekannt gewordenen Namen einreihen: Alkenor (Kol. IV Z. 6), Amphis (645 ff., 236 ff.), Anaxilas 341 ff., 264 ff.), Antidotos (528 f., 410 f.), Aristophon (356 ff., 276 ff., Kol. III Z. 12), Athenokles (IV. 4), Augeas[5]) Axionikos (530 ff., 411 ff.), Choregos (III 2), Dromon (541, 419), Ephippos (III 6, 657 ff., 250 ff.), Epigenes (537 ff. 416 ff.)[6]). Eriphos (556 ff. 428 ff.), Euphanes (III 10)[7]), Heniochos (560 ff., 431 ff.), Herakleides (565, 435), Herakleitos (566, 435), Kallikrates (536, 416), Klearchos (562 ff., 408 ff., IV 3), Kratinos der jüngere (374 ff., 289 ff.), Mnesimachos (III 8, 567 ff., 436 ff.) Nausikrates (575 ff., 295 f. III 9. p 4), Ophelion (380 f., 293 f.); Philiskos (579 f., 443 f.), Phoinikides (353 auftretend, CIA. II 972), Prokleides (IV 8 als der letzte der mittleren Komödie, auch CIA, II 971 d gegen die Mitte des Jahrhunderts), Pyr... (IV 5), Simylos (353 siegend CIA. II 972), Sotades (585 ff., 447 ff.), Straton[8]), Theophilos (626 ff., 473 ff.), Timotheos (589 450 f.) und Xenarchos (614 ff., 467 ff.),

1) Meineke III 365 ff., Kock II 282 ff.

2) Diodoros trat 353 (Ol. 106, 3) mit zwei Stücken auf (CIA. II 972), Meineke III 543 ff., Kock II 420 ff.; Dionysios: Meineke III 547 ff., Kock II 423 ff.

3) Meineke III 559, Kock II 431.

4) Suidas; Fragmente: Meineke III 581 ff., Kock II 444 ff.

5) Suidas, s. Meineke I p. 416 f.

6) Es gibt sowohl einen jüngeren Komiker Ephippos (Athen. 8, 346 f), als einen Epigenes (Pollux 7, 29, CIA. II 975 V 2), ebenso einen jüngeren Timokles (Pollux 10, 154. Suidas). Die Inschriften zeigen, wie vorsichtig man bei einen üblichen Namen tragenden Dichtern sein muss.

7) Steph. Byz. u. Πάρνης (verderbt Ἐνφανής).

8) Suidas, s. Meineke I 235.

XVI. Kapitel.

Der Mimos.

Possenreisser in Sicilien; Sophron und Xenarchos.

Nic. Calliachius de ludis scenicis mimorum et pantomimorum, Padua 1713; Huschke de C. Annio Cimbro, Rostock 1824 p. 59 ff.; Grysar de Sophrone mimographo, Pr. v. Köln 1838; E. Heitz des mimes de Sophron, thèse v. Strassburg 1851; L. Botzon quaestionum mimicarum specimen, Berlin 1852, de Sophrone et Xenarcho mimographis, Pr. v. Lyck 1856 u. Sophroneorum mimorum reliquias conquis., Pr. v. Marienburg 1867; J. A. Führ de mimis Graecorum, Berlin 1860.

Während in Sicilien und Athen die versificierte Komödie im Zusammenhang mit den öffentlichen Götterfesten sich entwickelte, liebten die Griechen auch bei familiären Gastereien Ergötzung durch allerlei Augen- und Ohrenschmaus. Neben den Gauklern und den Musikern, welche freigebige Wirte von der Art des in Xenophons „Gastmahl" geschilderten ihren Gästen vorführten, trugen bei den Athenern die oben erwähnten Schmarotzer dadurch selbstthätig zur Belustigung bei, dass sie sich gegenseitig ohrfeigten und mit „gesalzenen" Anapästen verspotteten[1]; an anderen Orten trat dagegen ein professionsmässiger Mimos auf[2]), der, wie der Name besagt, irgend etwas aus dem täglichen Leben nachahmen musste. Solche Leute fanden in dem lustigen Grossgriechenland und auf Sicilien den meisten Beifall. Als der beste italische Mime wird

1) Alciphr. epist. 3, 43, 2.

2) θαυματοποιὸς ἢ μῖμος ἢ συρικτής Aristot. probl. 18, 6, ähnlich zusammengestellt Diodor. 20, 63, 2. Athen. 10, 452 f.

Kleon ὁ μίμαυλος, der auf eine Maske verzichtete, herausgehoben [1]).

Diesem Teile der griechischen Welt gebührt denn auch der Ruhm, den Mimos — das Gesprochene trug mit dem Sprecher den gleichen Namen — zu einer Literaturgattung ausgebildet zu haben. Die Ueberlieferung benannte die ältesten Denkmäler derselben nach dem Syrakusaner Sophron, ohne über seine Person etwas zu wissen [2]); er gab überhaupt, wie Aristoteles andeutet [3]), einen blossen Gattungsnamen ab. Eine etwas pedantische wahrscheinlich von Theophrast herrührende Definition lautet: „Der Mimos ist eine Nachbildung des Lebens und umfasst die anständigen und unanständigen Seiten desselben ohne Unterschied“ [4]). Hiebei fehlt gerade etwas charakteristisches, dass er nämlich in Prosa (natürlich dorisch) verfasst ist [5]). Wenn man später Handlungs- und Charaktermimen unterschied [6]), so waren die sophronischen der letzteren Gattung zuzuweisen; sie führten nämlich einzelne Typen aus dem Leben vor, weshalb die Bibliothekare die Mimen recht äusserlich in männliche und weibliche einteilen konnten [7]). Dürfen wir vielleicht die Volkskomiker des alten Wien, die vom „Brettl“ herab irgend eine Charakterfigur ihrer Stadt drastisch darstellten, mit diesen Mimen vergleichen? Die sophronischen Mimen stellten z. B. einen Thunfischjäger, einen Boten, die Brautschmückerin, die Näherinen dar, andere

---

1) Klearchos bei Athen. 10, 452 f.

2) Nach Suidas lebte er zur Zeit des Xerxes (als Genosse des Epicharmos) und des Euripides (weil das Wort μῖμος zuerst Rhes. 256 nachzuweisen ist). Derselbe unterscheidet irrtümlich zwei; die Eltern nennt er Agathokles und Damnasyllis.

3) Τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους.

4) Bei Suetonius p. 13, 3 f. Reiff. μῖμός ἐστι μίμησις βίου, τὰ συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων. Demosthenes 2, 19 sagt verächtlich μῖμοι γελοίων.

5) Aristot. poet. 1 p. 1447 b 11; Santen in Terentian. p. 165 ff. versuchte trotzdem Metren durchzuführen.

6) Die letzteren hiessen ἠθολόγοι Polyb. 31, 4. Diodor. 20, 63, 2 (bei Mahlzeiten auftretend Plutarch. symp. 5 praef. a. E.).

7) Suidas und öfters bei Athenaios. Schon Apollodoros legte diese Einteilung seinem Kommentar zu Grunde. Fragmente: Ahrens de dialecto Dorica appendix II. und Botzon a. O.

sind betitelt: Die Schwägerin, Liebling wohin fliehst du? Der Fischer und der Jäger, die Frauen sagen sie hätten gegen Demeter Klage gestellt; an die Mythologie erinnert nur der Titel „Prometheus“ [1]. „Ein einzelner einfacher Vorfall, ein glücklich naives, ja ein albernes Wort, ein Missverstand, eine Paradoxie, eine geistreiche Bemerkung, persönliche Eigenheiten oder Angewohnheiten, ja eine bedeutende Miene und was nur immer in einem bunten rauschenden Leben vorkommen mag, alles ward in Form des Dialogs, der Katechesation, einer bewegten Handlung, eines Schauspiels dargestellt“ [2]. Wie jene Definition darlegt, war im Mimus allerdings viel obscönes und possenhaftes (z. B. wurden die Weiber wegen ihrer unkorrekten Sprechweise verspottet) [3], auf der anderen Seite enthielten sie so viel interessantes, dass Plato Sophron sehr hoch stellte [4] und auch Rhetoren ihn bewunderten [5]. Das Lehrhafte scheint weniger aufdringlich als bei Publilius und hauptsächlich in volkstümlichen Sprichwörtern ausgedrückt gewesen zu sein, welche nach Sancho Pansas Art zu zweien und dreien vorkamen [6], dass man aus Sophron ein reichhaltiges Sprichwörterbuch hätte zusammenstellen können. Obgleich innerhalb der klassischen Zeit nur noch Xenarchos, der unter dem älteren Dionysios dichtete, als Mimendichter genannt wird [7] und der syrakusanische Dialekt die weite Verbreitung nicht beförderte [8], hat diese Art trotzdem feste Wurzeln geschlagen

---

1) Nach O. Müller Dorier II 349 und Schneidewin exercit. critt. VIII 52 schrieb er einen Mimos Ἡρυλλος (Herakles als Pygmäe), was O. Jahn Persii proleg. p. XCV bestreitet.

2) Goethe moralisch-politisches Puppenspiel (Dichtung und Wahrheit, Buch XIII).

3) Etym. Magn. p. 774, 41 ff. Auf die Possen zielt Tatianus p. 169 Paris.

4) Diog. Laert. 3, 18. Olympiodor. Z. 62 ff. Vit. Plat. Z. 105 ff. Quintil. 1, 10, 17. Tzetz. Chil. 10, 806 ff. (s. dazu Wachsmuth sillograph. Graec. p. 133).

5) Demetr. eloc. 128. 156; σπουδαῖοι Ulpian. in Demosth. Ol. II p. 30.

6) Demetr. eloc. 156.

7) Aristot. poet. 1 p. 1447 b 11. Phot. Suid. u. Ῥηγίνους (angeblich Sophrons Sohn).

8) Daher implicitus Stat. silv. 3, 5, 158; der bekannte Apollodoros verfasste einen ausführlichen Kommentar (Athen. 3, 89 a. 7, 281 e. 309 d).

und das Drama mit der Zeit wesentlich beeinträchtigt, zuletzt sogar ganz verdrängt. Daneben entwickelte sich aus ihr heraus das hexametrische „Bildchen“ (εἰδύλλιον), zuerst noch in der Hand Rhinthons und anderer Unteritaliener zur Satire neigend [1]), dann von Theokrit zur Idylle, wie wir das Wort verstehen, verfeinert [2]); auf Jener Manier griff zuletzt Persius zurück [3]).

1) Joh. Lydus de magistrat. 1, 41.

2) Argum. II. XV. Vgl. Valckenaer ad Theocrit. Adoniaz. p. 193 ff.

3) Joh. Lydus a. O.

Schluss.

Sehen wir auf die Entwicklung, welche die griechische Poesie von den Perserkriegen bis auf Alexanders Zeitalter nahm. zurück, können wir Plutarch nicht Unrecht geben, wenn er sie im Gegensatz zu der von Religiosität durchdrungenen Dichtung der früheren Zeit als θεατρικὴ μοῦσα charakterisiert [1]. In der That wird die Verbindung von Religion und Poesie , welche noch der aeschyleischen und pindarischen Dichtung einen so imposanten Eindruck verlieh, immer lockerer und äusserlicher, bis im vierten Jahrhundert jene nicht mehr als den äusseren Anstoss und den Vorwand zur Aufführung musischer Werke leiht. Dies übt wieder auf den Dichter eine bedeutende Rückwirkung aus. Die griechische Poesie hat zwar, so weit wir sie zurückverfolgen können, nie individuelle Freiheit und Schrankenlosigkeit gekannt, sondern ist jederzeit in streng stilisierter Gestalt aufgetreten. Aber die aristokratisch zu nennende Konvention, wobei das Genie so gut wie der Dutzendschriftsteller pietätvoll an das Ueberlieferte anknüpft und es mit schonender Hand bessert, doch nicht um jeden Preis ändert, hört mit Sophokles auf; an ihre Stelle tritt schon zu seiner Zeit die akademische Konvention. „Regel wird alles und alles wird Wahl und alles Bedeutung“ [2]. Der Sophist lehrt die einzelnen Worte genau, ja kleinlich abwägen, er zeigt, wie man die Gedanken nach wohlberechneter Ordnung setzt, er zergliedert sogar das menschliche Gemüt, um die Wirkung der Poesie und Redekunst abzumessen. Wie hätte neben so nüchterner Verständigkeit der poetische Enthusiasmus; der göttliche Funke der alten

1) Plutarch. mus. 27.

2) Die gleichzeitige Entwicklung der Kunst gewährt ein entsprechendes Bild (F. v. Duhn Archäol. Ztg. 1885 Sp. 3 f.).

Kunst ungeschwächt fortbestehen können? Selbst ein Plato spricht jetzt von dem ungelehrten Rhapsoden Ion, welcher seine Kunst der blossen Begeisterung verdankt, mit Ironie und Aristoteles zeichnet als merkwürdig auf, dass der syrakusanische Dichter Marakos im Zustand des Enthusiasmus glücklicher war [1]. Warfen sich Dichter dieser Richtung nicht freiwillig in die Arme, so wurden sie durch ihr Publikum dazu getrieben; denn, seit viele zu den Füssen der Sophisten gesessen hatten, war die Unbefangenheit des naiven Kunstgenusses unwiderbringlich dahin [2]. Lebhaften Geistes, waren die Athener mit dem Gelernten überall bei der Hand, indem sie mehr nach der Zweckmässigkeit und Korrektheit des Gebotenen frugen als dessen Wirkung unbefangen an sich erprobten. Nicht die Philosophen allein disputierten über die schönen Künste, auch die dionysische Komödie, voran Aristophanes, trug die literarische Kritik unter die Menge. Die Gelehrten beherrschte sogar ein ausgeprägtes Uebelwollen gegen die Poesie [3], von dem nicht einmal eine so poetisch angelegte Natur wie Plato frei war. Man übte an Sentenzen die strengste Censur und nörgelte nach Protagoras' Vorgang an jeder ungewöhnlichen Ausdrucksweise. Die Reflexion wurde ausserdem dadurch befördert, dass schon am Ende des fünften Jahrhunderts wenigstens die Athener die Dichtungen nicht mehr bloss durch den Mund berufener künstlerisch gebildeter Interpreten kennen lernten, sondern leicht Abschriften erhalten konnten. Es ist überhaupt ein natürliches Gesetz, dass die Verfeinerung und Verallgemeinerung der Bildung die echte Poesie beeinträchtigt.

Ich weiss nicht, ob es mir gelungen ist, die unheilvolle Wirkung des prosaischen Geistes bei den einzelnen Arten deutlich zu machen. Er ist es, der von nun über der griechischen Literatur herrscht, und so ist auch die athenische Prosa, nicht die Poesie für die fernere Gestaltung der Kultur massgebend geworden.

---

1) Aristot. problem. 30, 1.

2) Zum folgenden vgl. Ed. Müller Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Breslau 1834—37, 2 Bde.; Egger histoire de la critique chez les Grecs, Paris 1886.

3) Z. B. Aristot. poet. 18 p. 1456 a 5 ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς.

Nachträge.

S. 15 ist statt Aristarch Aristophanes zu schreiben; ich meine Plutarch. sol. anim. 18.

S. 24 A. 4: Fr. Riaux essai sur Parmenide d'Elée suivi du texte avec traduction des fragm., Paris 1840.

S. 27, 6: Sozomenos, der Empedokles' Dichtungen noch gekannt zu haben scheint, gibt eine wohlwollende Erklärung des Todes (hist. eccl. 2, 24 p. 477 c).

S. 27, 7: Usener Rhein. Mus. 23, 316 ff.

S. 41: Ein Ständchen hiess κρουσίθυρον (Hesych.).

S. 46: Für die Aulöden waren an den Panathenäen zwei Preise ausgesetzt (CIA. II 965 fr. a).

S. 58: Ueber die Chöre der Hephästien, Promethien und in Eleusis Rud. Schöll Sitzungsber. der bayer. Akad. 1887 S. 3 f. 14 f.

S. 70, 5: Δαϊφανθύρας gehört zu Tzetzes' Flüchtigkeiten; es stammt aus Philostr. imag. 2, 12 p. 417, 1 f. ἐπὶ τὰς τοῦ Δαϊφάντου θύρας.

S. 85: Wie mich ein musikkundiger Freund belehrt, musste ich sagen: „während ein Flötenspieler den Ton aushielt".

S. 98, 6 fielen zwei Bonner Universitätsprogramme von 1885 aus: Ed. Lübbert de poesis Pindaricae in archa et sphragide componendis arte und de priscae cujusdam epiniciorum formae apud Pindarum vestigiis.

S. 100, 9: Pindars Haus wurde noch im vierten Jahrhundert n. Chr. gezeigt (Himer. orat. 18, 3).

S. 102, 14: Philostrat. imag. 2, 24 p. 428, 21.

S. 104 f.: Von Interlinearglossen gibt Resler Philol. 4. 519 ff. Proben.

S. 113, 3: Der Hymnus auf Demeter setzt die Kenntnis des Makedonischen voraus (Athen. 10, 455 d)!

S. 124, 10: Dinse de Antigenida Thebano musico, Berlin 1856.

S. 131: Ueber die kritischen Zeichen der Alten Mor. Schmidt Didymi Chalcent. fragm. p. 262 ff. (zu Sophokles). 277 f. (zu Euripides).

S. 149: Gust. Oehmichen griechischer Theaterbau nach Vitruv und den Ueberresten, Berlin 1886.

S. 157, 3: Die Katharsis erläutert auch Ps. Jamblich. de mysteriis 1, 11.

S. 162, 2: E. Sterk de Labdacidarum historia a tragicis in scena proposita, Leiden 1829.

S. 164, 5: Ueber Ammen u. dgl. als Nebenpersonen: Stephani Compte-rendu de la comm. arch. Petersb. 1863 p. 171 ff.

S. 165: E. Moncourt de parte satyrica et comica in tragoediis Euripidis, thèse von Paris 1851.

S. 168 f.: Ueber Personifikationen Baumeister Denkmäler des klass. Alterth. S. 1299 ff.

S. 233, 3: Himerios bezeichnet gerade die Nacht als tragisch (or. 23, 22).

S. 247, 1: Die Gemme ist jetzt in Baumeisters Denkmälern S. 34 abgebildet zu finden.

S. 260, 1: statt Georgias lies Gorgias.

S. 279, 6: Bergk in der Einleitung seiner Ausgabe; C. Sucro de Sophocleae imprimis Musae arte et praestantia, Pr. v. Magdeburg 1856.

S. 337, 4: Benützung der „Bakchen" durch Nonnos XLIII.: Reinh. Köhler über die Dionysiaka des Nonnos, Halle 1853 p. 86 f.

S. 373: Vielleicht deutet das Variieren des Namens auf zwei verschiedene Tragiker, von denen der eine, älter als Euripides, die Pädagogen einführte, während der andere Alexanders Zeitgenosse war.

S. 374: statt Menekratos lies Menekrates.

S. 374 A. 11: Steckt hinter Alcestis etwa Acestor?

S. 375: Zu Morychos' Konsorten gehört nach Schol. Ravenn. Arist. Ran. 86, vgl. Pac. 289 (Meineke historia crit. com. Graec. p. 513) Datis, ein Sohn des Karkinos.

S. 379, 5: Theoros könnte auch bloss ein Schauspieler, Laches ein Lyriker sein.

S. 419: Der Narrenfreiheit entspricht die Διονυσιακὴ ἐλευθερία (Lucian. Prometh. 6).

S. 448: Aristomenes wird auch CIA. II 977 a' neben einem Kephisodoros genannt.

S. 456: Philippos steht in der Siegerliste CIA. 977 III.

S. 472: F. Clausen de scholiis veteribus in Aves Ar. compos., Kiel 1881.

Generalregister.

Die lateinischen Ziffern bezeichnen den Band, die arabischen die Seite, die hinter einem Komma stehenden die Anmerkungen.

KGL. HOF- & UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON DR. C. WOLF & SOHN.